



TITLE:

ポール・ヴァレリーの建築論的研究-構築について-(Dissertation\_全文)

AUTHOR(S):

加藤, 邦男

---

CITATION:

加藤, 邦男. ポール・ヴァレリーの建築論的研究-構築について-. 京都大学, 1978, 工学博士

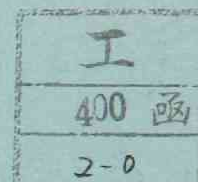
ISSUE DATE:

1978-03-23

URL:

<https://doi.org/10.14989/doctor.r3555>

RIGHT:



ポール・ヴァレリーの建築論的研究

— 構築について —

1

加 藤 邦 男

昭 和 5 2 年 1 1 月



# ポール・ヴァレリーの建築論的研究

## — 構築について —

# 1

加 藤 邦 男

昭和 52 年 11 月

## 目次

まえがき

序言

構築について

建築的構築

詩的構築

結語

まえがき

建築への問いは、その問いそのものが建築的でない  
ければならない。建築論の課題はこのことに要約される。  
しかし、問はつねに何事かを巡って問われざるを得ない。  
何事かがあれこれの問いを誘うのである。もっとも完  
全な問いは、あらゆる問いを尽すことであり、そのこと  
は、もっとも多くの問いを誘う魅惑的は何事かと、誘惑  
される精神とによってのみ可能となる。そのような問い  
は、ものの始まりと形成、つまり経歴を問う問いであ  
り、問う能力をきわめる精神によって問われなければな  
らないであろう。

建築するためには建築されるものの経歴を知らね  
ばならない。より良く建築するためには、したがってよ  
りよく知らねばならない。現実の工作物や建築物は、こ

の意味において、建築せられるものと直ちに考えてはならない。よりよく知られることにおいて、その限りで始めて建築されるものとなるのである。したがって、先ずものの経歴を問うことから建築ははじまる。

ポール・ヴァレリーが問われるのは、ポール・ヴァレリーが一つの完全な問いであり、それを建築論的と認めうると信ずるからである。われわれの問いは、ポール・ヴァレリーの形成を問い、その成り立ちを知ることが当面の目標であるが、人の成り立ちを知ることにも建築論でありうる。なぜなら建築することにおいてわれわれは、始めて建築家と成るからである。しかしここで言う人の成り立ちとは、人の生い立ちや活動の歴史的事実ではなく、歴史そのもののことであり、ヴァレリーという名前は単に歴史上の実在人物に冠せられているに過ぎず、ここで問題とするヴァレリーは問われることによって問いのなかに生きるわれわれのヴァレリーではないければ

らない。ヴァレリーとは、さる歴史上の実在人物の生涯をかけた残した膨大な詩的作品、詩的芸術的科学的創造を巡る思索、及びこれらの思索そのものの反省、その全体に冠せられた名譽的称号であって、そのような作品全体が或る種の光輝を放って魅惑的なのであり、そのけじまりと形成を問うことをさまざまに諒うのである。

われわれの目指すところは、先ずヴァレリーの間いが如何なることであり、その間いが建築論的であることを示すことにある。ヴァレリーの間いは全て書かれた作品から知られるが、書かれた作品が間いの全てを顯示することは出来ぬからである。また思考がそのものの必ずどに予思考を含んで隠しているのである。われわれの記述がヴァレリーの全作品の走査によるものでほほくそのいくつかを選択しての考察であり、そのような考察も結局は普遍性をもたうるとしても、それほどの深みに到達しているかどうか、心もとない。しかしその深みとても確

から目盛で計量できる性質のものであれば、この考察も、つたはいまきに、それほそれとして一つの努力と認めざるを得ない。

使用したヴァレリーの著作は、全て次のものに拠った。

Paul Valéry : Œuvres, Tom I et II, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1957

Paul Valéry : Cahier, Tom. I et II, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris,

Paul Valéry : Vues, collection Le choix, éd. la Table Ronde, 1948

本論文着手の契機は、恩師森田俊一博士の御研究にある。先生の訳書『ユーペリリスまたは建築家』および訳詩『列柱のうに』は長い間、慇懃の対象物であったが、それに對して問うことの非きを感じつつ、今日に至る

ていに。この問いを敢えてすることへの励ましは、恩師  
増田友也博士による。先生を先導的中心とする京都大学  
建築学教室の建築論研究者の方々の身近にいて、共に一  
つの空気を呼吸し得ることは、何に代りて貴重で栄養  
である。この機会に深く感謝の意を表する。

昭和52年 京都にて

著者



## 序 言

主観が客観的事物の真理を探究する、いわゆる自然科学的、認識的方法の有効範囲について、いろいろな分野で再検討が行われてきている。その結果、すべて人間の行為としての諸技術の方法についても再検討が迫られている。建築技術は、すべて人間の行為の代表的なものの一つであり、その方法についての反省は、これを欠すことが出来ない。方法とは、ギリシア語 μέθοδος、つまり μετά (後)、ὁδός (道) に起源を持ち、後を追うこと、つまり道を辿ってゆくことであり、探究のことである。デカルトの『方法序説』は、『理性を正しく導き、あらゆる学問において真理を求めらるための方法序説』つまり方法であるが、この方法は、Cogito, ergo sum を出発点とし、自然を対象としての自然科学的、認識的方法ではなく、その探求の重要な要素として Cogito、つまり「自我」もしくは「意志」を倉んでいる。道と辿る我を倉んでいる。 μέθοδος に由来する方法 methode

とは、したがって、人間の行為（技術）の方法についての反省をも含めた方法、いわば方法の方法である。建築論の研究は、この方法を問題とすること避けて通ることはできない。そして反省する主体、つまり我をも反省する徹底的反省の困難のなかに我が身を持してみなければならぬ。

本論文は、このような困難のなかで、建築とは如何なることであるかについての一つの考察を行うものである。それは、デカルト的方法化を詩において試み、ポール・ヴァレリーの詩篇と思索を検討し、そのなかから詩と建築との類似を見出し、その類似の隠喩性もしくは象徴性を考察することである。ところで、このような企及が可能と思われるのは、次の事実によっている。古代ギリシャでは、制作を「模倣」と「非模倣」の制作に区別し、建築術は音楽の制作と共に後者に含められた。「プラトンは万有、あらゆる存在、の<sup>アルケー</sup>本源としてイデア

idea を想定し、... イデアを直接模写して物そのものを造る方向と、神がイデアを模写して造った形象を、心像 phantasma の助をかりて、さらに模写する方向と。音楽・建築・器物の制作はオ一模写に属し、eikastikē と呼ばれ、オ二模写は phantastikē と呼ばれる絵画・彫刻の制作がこれにあたる。また、ヴァレリーの先達ステファヌ・マラルメは、純粹に音の律動的組み合わせである音楽を、自らの詩作の理想とした。マラルメの深い影響に刻まれたヴァレリーは、建築を自らの詩作の理想としている。詩を通じて、建築、音楽を比較し、これら三者の共通点と差異を明らかにすることは、個別の特殊的美術を通じてその背後の普遍を知ることである。ヴァレリーの詩作の理想とした建築は、しかしながら、現実の具體的建築術であるはずはなく、それは詩が到達すべき理想であり、普遍的水準にあるのでなければならぬ。従って、ヴァレリーを辿りつつ、建築の普遍的水準を類似

的に考察することができると思われる。

ここで「建築」なる語について一言しておかなければならぬ。「現代ヨーロッパ語で建築を言いあらわす語は」、森田慶一によれば、「ほとんどすべてラテン語の *architectura* から導かれていて、そればかりがギリシヤ語の *architectonicē* から出ている。… *architectonicē* は、*architectonicē technē* の略であって、*architectōn* の *technē* を意味する。*Architectōn* は、初・原、原理、首位・頭<sup>かしら</sup>を意味する *archē* と、工匠・職人を意味する *tectōn* との合成語である。こうして、ギリシヤ人は建築を、単なる職人あるいは手技<sup>てわざ</sup>の工人の術ではなく、原理的知識を持ち、職人たちの頭<sup>かしら</sup>にたち、諸技術を統べ、製作を企画し指導する工匠の技術と理解し、そのようなものと規定した。」<sup>註</sup> ここで *technē* という語は広義の技術の意味に解されねばならず、それはラテン語の *technicus*, *ars* を語源とする技術 *technics*、芸術、手法 *art* の

両義に亘る。つまりこれは、「物を造り出す」と一般、  
制作 *poiesis*、として」が、考えられていたと言われる。  
つまり建築 *architectonicē* は、諸ものの技術の上位にお  
いて、それらを統べる、技術の技術という意味を担い、  
今日でも西欧語ではそのような意味で用いられることも  
あるのである。しかしまた、建築術も一個の技術である  
ならば、諸々の技術が十分に自らを統御せうる理想的段  
階としての建築が推論されても不思議ではない。詩人グ  
アレリーの場合がまさしくこれである。彼は、マウルト  
と共に、自らの詩作を技術の課題としていたのである。  
そこで、或る種の深みにおいて、詩と建築が相互的に考  
察されることになる。次に、両者の共通の、あるいはよ  
り一般的には、諸技術に共通の普遍が問題化され、やが  
て方法もしくは方法化が問題とされねばならない。本論  
文は、このような反省の道程を具体的に素描することと  
あり、その道程の果に我々自らに立ち臨んでみることの

試みがある。



フランス詩歌の系譜というこの記念碑的総体、つまり文芸批評という一つの技術が築きあげる建築において、マラルメの詩とヴァレリーの詩は尖塔の末端の頂に見えたいほどの高みにある。とアルベール・チボデーはいう。しかし、フランス詩歌のなかでも、もっとも難解とされる数々の作品を生み出したヴァレリーがこれほどの高い評価を受けるのは、一批評家によるだけではない。ポール・ヴァレリー（1871-1946）は、すでに青年時代から象徴主義の詩人ステファヌ・マラルメ（1842-1898）の讚美者であり、1890年頃には直接の接触が始まっているといわれる。マラルメの詩は、はじめ一般の嘲笑によって迎えられたが、やがてその《難解さ》のうちに何かはらぬ詩への神秘的信仰とでもいえるものが見出されるよ

うにたり、その詩篇が崇められるようになっていた。マラルメの詩の美しさは最大に反マラルメの者も認めたといっているのである。ヴァレリーは、マラルメが切り開いたこの成功に多大の恩恵を得ているといわれる所似である。

1917年に発表された詩篇『蒼きパルク』によってヴァレリーの名声は動かぬものになるが、そこには、詩篇の難解さと、それを別にした詩句そのもの、むしろはそれによって喚起する表象の明白無比類ない美しさとの奇妙な対照があるといわれる。ヴァレリーはその後世間の名声と尊敬の限りを受け、1945年の彼の死は、フランス中の悼みをもって受けとられ、国葬が営まれたのであった。

もちろんヴァレリーの偉大さは、このようなことで盡されるものではない。周知の通り、彼は通常人の反りがもつかぬ精神の高さにまで一気に達したのであり、それは、詩作を通じより根源へと遡及する試み、そのために詩作の前提となる言語を反省しその厳密な使用の試み...

さらにその前提となる自己自身全体、精神をほとんど絶  
対的に純化するまでの試み、の総体であった。そこには  
まさに恐るべき深淵が穿たれている。

ヴァレリーは、フランスの地中海岸ではマルセイ  
ユに次いで重要な商業港セートの町に生れる。父はコル  
シカのある船乗りの一族の出であり、母は17世紀末ジェ  
ノヴァに定住した家族の出である。幼年時代はこの港町  
セートで過ごし、海にひかれ一度は海洋学校への進学を志  
すが、やがて文学と絵画に、さらに厳密科学や音楽に興  
味を持ち、10代の後半には早くも詩作を始めている。文  
学的には、レタガッスかたりの早熟であったのである。

ヴァレリーにとって海は重要な意味をもつ。セートの町  
はトーと呼ばれる内海と地中海との狭間に建設され、そ  
の背後には標高180mのサン＝クレール山がある。この  
山からの海と空の眺望、見下<sup>ろ</sup>す町並みから突<sup>き</sup>出る突堤や  
その先端の燈台、さらに遙かかなたに延びる狭い帯

状の土地、これらはヴァレリーの最も好んだ彫りであり、  
うし、彼の作品のほかにさまざまな姿形をとって表われ  
てくる。「つれづれに、海岸で、海を前にしてわれわれ  
の心中に生ずるところを判読しようと試みるならば、口  
辺に塩を感じ、水のごめめき或いは轟きに耳をなぶらぬ  
或いは驚かされつつ、この全能の現存 *présence* に答え  
ようと欲するとき、人は己れの裡にいくつかの下書きさ  
れた思想、詩の断片、行動の幻影、希望、脅威などを見  
出す。」<sup>註</sup> また、「地球と月と太陽と空気の相互に働  
く作用が、それぞれの効果をその上に合成しているこの  
大きな流動体に、素樸に生命を与えたいことは、精神に  
とってもほとんど不可能である。古代人が彼らの神々に感  
得し、またわれわれ自身も往々女神たちに擬する、気神の  
で激しく我がままな性格の觀念は、海と隣り合って暮ら  
している者には、手ずかぬがよい。」<sup>註</sup> 海と大地とが  
相競う地点としての海岸、砂浜、また流れ過ぎる水と波

が打ちよせてくる岸辺。あるいはまた水中を自在に動きまわり、ときには水面上にとびはね出てくる魚類が、詩の表象となりまた思索を導くのである。「海のつかで、身体は海をかきまぜ、海を捉めとろうとする。身体は生命と己れの自由な動きとに我れを忘れ、海と共にあまたの諸観念 *idées* を生み出す。」注

ヴァレリーの母方の一族はジエノヴァに住んでいて、彼は毎年夏の休暇をそこで過ごす習慣があったらしい。1892年9月新、例にまっけて家族とともにジエノヴァで過したときに経験した知的、感情的危機は、あの有名な「ジエノヴァの一夜」としてよく知られている。「私は二十歳であつた。その頃私は思惑のちつたを信じ込んでいた。そして、私は自分が存在するのと、そしてまた自分が存在しないということについて奇妙な不安に苦しんでいた。あるときは無限の力を自らに感じていたが、何かの問題に直面するや否やその力は失はれるのであ

った、このように私の力が實際的に非力であることが私  
 を絶望させていた。」注 この記述は、あの「ジェノヴ  
 アの一夜」の危機が何であつたかをよく物語っているが  
 、『テスト氏との一夜』についてのエルセル・レイモン  
 の分析も参考になる。「精神が活動を阻害されるという  
 重大なことが起つたのだ。身体の中にできに『恐しい対  
 象』、遠くで嚙をかぶつて次第に凝結して『恐しい対象  
 』が非常に固近に接近——不可解な道筋を通つて——  
 してきて、突然、一瞬のあいだ意識を侵蝕する。」注  
 それによつて、精神、すなわち反省的意識と、身体すな  
 わち生命との分離と、その分離の原理的な不可能性に根  
 ざす危機であつた。またその後、1896年にはロンドンの  
 下宿でヴァレリーが自殺しようとしたことがあるともい  
 われる。注 精神と身体の問題は、ヴァレリーに終始つ  
 きまとう問題であり、精神の側に立とうとするヴァレリ  
 ーには、「離脱してゆく人間の卑劣の意識」や「死」の観

念が同じ、そして彼の解決は、いわゆる問題解決の解決ではなく、『テスト氏との一夜』のテーマ、「人間に何が出来る」を問うことであり、その問いが方法化されるのである。「自分の身体が輝き出す瞬間があるのだ、  
・混乱してようがまた散漫なようが何かしらあるものが僕のうちに姿を現す。・・・すると僕は記憶の中を捜して、何でもいゝ、或る疑問、或る問題を取りあげる。  
・そいつにのめり込む。・・・とうとう苦痛に堪えず無理にも問題を観察するようになる。そのことを考えるのだ！——待つものは、ただ自分の叫びだけ、TEのTEが、  
・叫びを耳にするや、・・・対象は、恐ろしい対象は、  
TEちまち小さくなり、小さく小さくなり、僕の内的視界から逃げてしまう。」註 ヴァレリーの詩篇は、彼が待った叫び、自らが叫ぶのではない、自らの内で自ずと発せらるる叫びにほかならぬのであろう。このジエノヴァの事件を前後して約20年間に亘り自らの作品を発表し、



ったことも、20年の沈黙としてよく知られている。しか  
 しまだその頃から死の頃までの約50年間、絶えず毎朝夜  
 明前の一時を、家人達が未だ起き出さない暁の静けさの  
 下かで自らのために研究ノートを書きつづけたこともよ  
 く知られている。「ヴァレリーの言語使用の方法は、彼  
 が沈黙した——あるいは彼が己れ自身のためにしかノ  
 ー  
 トを書かなかった——長い期間を考慮しなければ理解で  
 きない。……言語に打ちつける彼の疑念は、数々の理解で  
 きない奇蹟によってのみ支えられている生 *vie* に対す  
 る彼の疑念の一特殊例に過ぎなかった。」註 1898年ま  
 でに書かれた青年期の全作品を収めた『旧詩帖』から、  
 1917年の『若きパルク』までの20年間の沈黙の時期であ  
 る。1918年から1922年にかけて『懋懋』の詩篇が書かれ  
 「そうしてここで、わが詩業は終わり、わが本性から逆  
 りなる抒情の素材はこれとほとんど尽くせり、と思うの  
 である」註 21 といは、ヴァレリーの詩篇が非常なる完成

そのものであること、すなわち深淵から湧き出た言葉であり、「まさしく海から甦びてきた言葉」淵である。ヴァレリーの詩篇は形而上学的であるといわれるが、また彼の形而上学的反省が、これまた詩的なものである。ヴァレリーは結局ちっとも根源なるもの、「存在性」の到来を、全身の努力と緊張によって待つのみであり、あのものの圧倒的な完全さの前で詩人は沈黙し、言葉は自ずから成り、その詩篇は、「海から甦びて」くるのである。

しかレこれらの事を、今こゝで早急に語ってはならない。まずヴァレリーにとって詩作とは何か、詩篇とは何か、を問いつつ、その作品の生成が如何にして起るかを詩と建築について検討することから始めなければならぬ。

注記 — 以下、著者名の無い引用文献は全てポー

ル・ヴァレリーのものとする。Pléiade版

著作集 Paul Valéry は PL と略記し、オ

1 巻を PL I, オ2 巻 PL II と記す。

1. 森田慶一, 西洋建築思潮史, p. 5.

2. 全上巻 p. 3; 森田慶一, 西洋建築入門, p. 11.

3. 森田慶一, 前掲書, p. 4.

4. Regards sur la mer, (PL II, p. 1334)

5. ibid.

6. J. Charpier p. 8

7. この目付については、渡田文彦, Genova の

一夜について, ヴァレリー全集 (筑摩書房,

昭和52年増補版) 目録2.

8. Au sujet d'EURÉKA, (PL I, p. 854)

9. Marcel Raymond, Paul Valéry et la tentation

de l'esprit, p.

10. 杉本秀太郎, ヴァレリーの自殺について 前

出筑摩日報 2

11. La Soirée avec Monsieur Teste, p.

12. Merlau-Ponty, Résumé de cours, Collège

de France, 1952-60, L'usage littéraire du

langage, p. 24

13. Albert Thibaudet, Paul Valéry, p. 95

14. Eupalinos ou l'architecture, p. 76 (gallimard, nrf)

構築にフラス

Hostinato rigore (飽くまで厳密)

アルバール・チボーデはヴァレリーにっいて優れ  
 た評論を残しているが、<sup>1</sup> 彼は「詩人は二つの型に分け  
 られるという。その一つは、本来詩人であるが故に詩を  
 作るべきと知る詩人であり、一方は、詩を作るべきと知  
 るが故に詩人である詩人であるとし、ラマルティエヌ、  
 ユゴー、ノワイユ夫人は前者の型に、ラシーヌが後者の  
 型に属し、ヴァレリーは二の後者のなかに数えられるは  
 ならないという。前者にとっては散文で書くうとすべき  
 が詩であるが、後者にとっては詩は一特殊場合であり、お  
 りな天でより絶対的なある根源的現実 *réalité antérieure* の二  
 義的な実現にすぎないのだという。詩篇がそれとは別の  
 一つの根源的現実を背後に持つものかどうかは検討さる  
 なければならない問題である。チボーデ<sup>2</sup> ヴァレリーにっ  
 ても詩は文学の一特殊場合であり、また文学そのものの

3. 一特殊場合、つまりより一層根源的で広大な領域を  
 蔽う精神的、宇宙的現実の一証明に過ぎない。ヴァレリ  
 ーが詩を書くのは、単に詩の言語によく通曉しているか  
 らに過ぎないのだから、彼が言わんとしているものの当  
 のものは、詩以外の散文とか小説とか哲学とかあるいは  
 代数学であって、それより、これらの言語の分野において  
 も等しく展開されえたものであると考えられる。つまり  
 究極的には一つの精神的実体とでもいうべきものがあ  
 り、詩<sup>という</sup>属性 attribut であり、他の文学的乃至理論的<sup>なる</sup>属  
 性<sup>(それと属性とは一面的に)</sup>であり、等しく表現できる<sup>もの</sup>のである。注2  
 ここに注目すべきことは、詩作がより広大なもの  
 の一特殊場<sup>場合</sup>であるということである。これは如何なるこ  
 とであろうか。それは直ちにフボーテ<sup>(特殊の)</sup>が言うように、背  
 後に、究極的な精神的実体とでもいわれるような、スト  
 ーザ<sup>(実体の)</sup>的觀念を要請するのであるか。その問題の鍵はフ  
 ボーテ自身が別のところで示していることが手探りとな



る。ガッレリーはラシーヌと同じ型の、つまり古典主義詩人である。ところがチボーデは古典主義というのと新・古典主義とを区別している。注3 新・古典主義とはミロのヴィーナス像に考古学的に復元して両腕を付け加えるようなものがあるとし、形の全体性を求める態度であるとする。これに反して古典主義とは、古典を前にして夢想があり、形はあくまでも部分にあり、しかも「<sup>から</sup>」存在の動的全体性を感じとろうとする態度である。これは、あんなに運動そのものの知覚が、現実にはありえない形象的表象から与えられるように、古典主義芸術の不在の<sup>へ</sup>この場所に、明晰で洞察に富んだ理想を存続させ、それが丁史的持続における総体的エラン *élan général* (古典主義は必ず正確な秩序立った単純な外形として実現されるのである<sup>外</sup>) である。つまり<sup>へ</sup>古典主義の本質は、その形にあるのではなく、その外形が身体化しているところの眼差し、夢想にあるというのである。更にミルチボーデは、古典主義はそのポエジーな<sup>い</sup>その抒情性の、情熱的にいてか

非人称的性格をもち、こゝと対照される浪漫主義は、  
 人称的の詩であつて、己れの感情を公衆に与え、これを  
 時代の感受性に押しつける様式であるという。つまり古  
 典主義では、万人に通ずる最大限の真情を以てゐる感情  
 を表現 *exprimer* するのことはない。感情に最大限のポエジ  
 ーを表現せしむる *faire rendre* のことであつて、この意味での表  
 現もしくは効率 *rendement* と詩の対象が問題なのである。  
 さて、主作つまり詩人は、詩の対象に至る通過の場と  
 してのみ意義しかない。詩の対象とは、古典主義の詩  
 において、人間の心 *coeur*、國家、王、文学のメチエ *mé-*  
*tier* (ボワロー) とされながら、ヴァレリーにおいては、  
 そのような抽象<sup>的</sup>觀念ではない。ヴァレリーではそれは、  
 彼自身であるが、浪漫主義のそれよりも遙かに程度の  
 高い自己自身である。ヴァレリーの詩の中心的主題は、  
 テルシス神話である。しかし、その彼自身も通過の場と  
 しかならなかつたのである。彼の詩に重要な唯一のもの、唯

(l'Univers (普遍なるもの))

一の課題、それは宇宙である。この宇宙とは、日常言語が指示するあの感覚的世界に留まらな。われわれが宇宙に到達するのは自分自身への反省を通じてである。ヴァレリーの詩の対象は自分自身ではなく、まさに世界である。このときわれも単なる心理的世界ではなく宇宙的世界であり、この意味で形而上学的な詩を実現している。注4としてみるとヴァレリーは、この宇宙的にとからを詩的に言ひ表わし、そのときわれが詩の対象となるのである。

詩作は一特殊場合である、という言明はこのことと念頭に置いておきたいのである。宇宙的にとからが何であり、このとが如何に確定できるのか、あるいはそれなしに、確定が可能なかどうかは、後に問題とすることにしよう。ここではそれを一まず、宇宙という言葉のまに置いて、詩作ということの関連を考察してみよう。

詩的对象が宇宙であり、それに至る構造が上のようである。つまり、先が詩的对象があり、それが詩作の技法

と要請するわけではない。また詩作ということがある。詩的対象が出てくるのである。外界を注視し、己れ自身を反省し、世界に注ぐ眼差しが、そこには一つの可能な技術つまり詩を作るべきと見いだす故に、詩的対象が出てくるのである。

具体的には様々な個別的技術があり、それらを総称してわれわれは技術と呼ぶ。何ものも技術によってしか創り出されないとし、一切の生成に技術を予想するヴァレリーが実際に行便した技術は、詩における技術である。一切の生成に予想される技術、普遍的な一般的技術とは何であるのか。すでに述べたように、技術 *techniques* とはギリシャ語のテクネー *τέχνη* に由来するが、真理を輝けるものの光のなかへ現出せしめる顕現も、真実と美のなかへ現出せしめることもテクネーであって。注5  
ワトンの『シェンポジオン(饗宴)』(205頁)には次の一節がある。「創作ポイエーシスというのは、広い意

味の言葉です。いうまでもなくいかなるものであれ、非  
 存在から存在へ移行する場合その移行の原因はすべて創  
 作行為です。したがってまた、あらゆる技術に属する製作  
 は創作であり、これに從事する作家は創作であるわけだ  
 けだ。註6 『技術論』においてハイデガーは、非存在  
 を「現存してはいないもの Nicht-Anwesendes」、存在を「現存  
 するもの Anwesendes」、移行を「移り-出て-行く über-vor-  
 gehen」、と読み、ポイエーシス ποιησιςを「顕わに-さし  
 -もたらすこと Her-vor-bringen」としている。テクネーは  
 つまりポイエーシスに属す。とこそポイエーシス、す  
 なわち<sup>✓</sup>顕わにさしもたらすこと」とは、隠蔽性からの脱  
 蔽、顕現であり、ギリシヤ人はこれを「蔽われざる真性  
 ἀλήθεια」と呼ぶ。技術は顕現の仕方の一つであり、技術  
 の本質は顕現、つまり蔽われざる真性の領域にある。テ  
 クネーという語は、プラトンの時代に到るまで、エトス  
 τεχνη-επιστήμη という語と同伴していて、いずれの語

も広義における認識するにとを指し、認識するとは開示するにと、顕現するにとである。アリストテレスのエポステーメーとテクネーとの区別は、それぞれが顕現するところの「何ぞ」とその仕方「如何に」に基づくとされている。注 枝術というにとが広義に解されるとは、この語の語源に帰るにとであり、プラトンの『シュンポシオン』の文脈も、全体のなかの一部を抽出してそれに全体の名前を当て、抽出の残余部分には別の名前を使用しているにとを指摘したものである。新法というにとが残余の諸枝術と共に一つの枝術であること、また普遍的な一般的枝術とは何の意味であるかは、かくの如く理解されるのである。





「われわれのもっとも奥深い思考こそ、下ばかり思考を皮相的なものにすることが出来た。諸条件に於て、かゝるものである。」そしてまた、「思考は身体に属し、身体を動かす、身体を知らず、身体に従い、身体を忘れ、身体に不意をつかれる……」注8 といふことになつる。こゝで「打ち勝ちばれた諸条件」とは、規則的、周期的の性質をもつ「深奥の有機的生活」のことであり、この有機的生活が精神にはある種の攪乱によつてゐるからである。攪乱のなかには、非常に重大であり、それは全くの無言の攪乱もあり、ある一部の攪乱が生命にとっていかに重要であるかを問はず、一種の偶然がわれわれにそれを感じさせ、それを耐え難くさせるのである。注9 しかしそれでもグッレリ―は、一たび精神の誘惑に従い、そして入り込むところの「地位の森」、周囲が全て鏡でできた宮殿」であつたと、とにかくこの中に歩み出したのである。こゝでの身体の不意打ちが、あ



の「エ / ヴ」の「夜」を招いたにせよ、あるいはま  
 テスト氏の苦みがあるにせよ、それはある。精神は、苦しみ  
 と予覚にたがひ自らの純化とめがけて進む。この<sup>究極</sup>の純  
 粋精神は、結局希求しても神秘化しても到底であるが  
 が、このことば人間にとって旅と暖かし、ヴ・レリーが  
 セートの町でみえ、宇宙へ通じると感じられ、その「海  
 」がヴ・レリーと誘ふように。この精神の歩みの構造  
 は、先づ意識の構造として理解できる。意識とは常に何  
 ものかの意識であり、意識は自らの前に何ものかを見  
 るを得ず、そこには見いだされたものにあらざるものと  
 して自らと見いだす。ヴ・レリーはこの三人の者を置  
 く。可視の者、その者を見る私、その者を見る私と見る  
 私、つまりオニの私である。しかしこのオニの私もまた  
 一つの意識であるからには、それが反省されるに及んで  
 更に意識の意識が想定されるわけになる、それは無限  
 に遡及することになる。しかし実際には、ヴ・レリーの

言うように上の三層しかありえないのである、<sup>2</sup>、<sup>3</sup>、<sup>4</sup>、<sup>5</sup>  
 まだまは見られざる層があるのである、<sup>6</sup>、<sup>7</sup>、<sup>8</sup>、<sup>9</sup>、<sup>10</sup>  
 私があるのである。才 = の私とは、一切の才にはありな  
 がら一切を見るその私からの離脱であるから、一切から  
 の離脱である。つまり見るということは、見る者の見ら  
 れるものからの離脱として考えることが出来るからであ  
 る。見る者は一切を際限なくしりぞけるのである、<sup>11</sup>、<sup>12</sup>  
 が認識の基本的、恒常的制限にある、<sup>13</sup>、<sup>14</sup>、<sup>15</sup>、<sup>16</sup>、<sup>17</sup>  
 を内包してはいない。つまり意識の見いだすものは見られ  
 ているもののそのものの<sup>18</sup>ではないと<sup>19</sup>の<sup>20</sup>ものである。しか  
 して<sup>21</sup>は<sup>22</sup>に見えてくるものは私に意識的にその<sup>23</sup>に<sup>24</sup>に<sup>25</sup>見  
 いだすものであるがら一つの誤謬であり、その限りでは  
 はそのものは私の見るということに<sup>26</sup>対して一つの障害であ  
 る。それ<sup>27</sup>の<sup>28</sup>に<sup>29</sup>も<sup>30</sup>の<sup>31</sup>を見いだしている私は<sup>32</sup>に<sup>33</sup>  
 し<sup>34</sup>私<sup>35</sup>ではないのである、<sup>36</sup>、<sup>37</sup>、<sup>38</sup>、<sup>39</sup>、<sup>40</sup>、<sup>41</sup>、<sup>42</sup>  
 3のものと<sup>43</sup>と<sup>44</sup>現われ、私自身は次々に私ではないと<sup>45</sup>

うの仮面をかぶって来るのである。私の存在状態は、眩  
 暈の了るまでに変化に続ける多様性の下にある。このこ  
 とを意識した人はロラン・デルロからサルトルまでに多い  
 くの人の数えられるもののヴァレリーはそれと最大限  
 の鋭敏さでこれと意識して、ヒマルセル・レイモンは言  
 う。注四 このようにすると、自己把握、つまり意識は  
 一瞬、錯覚かも知れない。「自己認識」ということが意味  
 をもつかどうか確かではない。」注五 私という存在は、  
 ほんやりとこれ影のような字影にすぎぬというだけでい  
 はない。私の感じるもの、私の感情が、「鏡の表面に見え  
 るあれらの物体——それらが存在することによってはじ  
 められる場所」で相呼応し、自らを形づくり、ちやうど部屋全体  
 が銅の小さなボタンの上に映るように自分の一部のその  
 まの一部分となる。こうした物体と同じ性質をもつもの  
 がある。」注六 これは「われわれの自己同一性 *identité* と  
 統一性 *unité* とは、われわれにとって、いかなる無縁のものの

「注は」ということにもなり、それでその同一性を言  
 うことは、それが把握できぬ何かがあるということ  
 で、私に關してのあのゆるい変態 *métamorphose* を通して意識  
 不能の何かを信じていることである。リッリーはこれを意  
 識不能 *inaccessible* でありながら把握できぬ *insaisissable* も  
 と多づける。「あゝ誰が私に言えるのか、どんなふう  
 して、非存在を通して、私という人格全体が保存される  
 か、また、どんなものか、虚無の一つの岸から他の岸に  
 、私を、生気なく、しかも生命に満ちた精神を積載して、  
 運んぶのか」(詩篇B)と歌う。意識というものを徹底  
 して研ぎ澄ました極として純粋意識、徹底して冷静な純  
 粋明察の注視へと、傾斜するうちに、様ざまな反省  
 省了のりであり、むしろ二の様な反省、思索こそ、  
 実はリッリーにとって重要であつたのであるが、彼は  
 結局、一切の対象から離脱した純粋意識はただ純粋意  
 識にあり、明察の眼も他の一切に關して結論せざるを

えな、相対性を自らも免れ得ぬと結論するに到る。しか  
し、明察の眼は、意識が本来対象から離脱すべきもので  
あるように相対性を免れがれぬと願うものであり、  
しかもその絶対的不変のうちで眼には見えないものがある  
と、神秘の法則とに、自ら従わされてゐることを知って  
ゐる。「心と心がたゞてを見て、しかも不自分自身が可  
視であり、外からの注視にまつて把握さへうる対象であ  
ると感じるのさやめのないこと。そしてその背後に何もの  
もと残さぬ場所や視覚を、自分に決して見出さぬこ  
と。そう感じるのは、一種光輝にみちみちる苦痛である。」

注14 しながつて、モンテーニエのエッセイ - essai, つまり  
己れを試みる一つの力を証し、軌跡という意味でのエセ  
ーを引用しつつマルセル・レイモンが言うように、一何  
の人格を形成しきること、つまり提之于こと、はげまぬ  
人間<sup>に</sup>はその都度記述すること *néciter*, いわば一語一語  
と綴つてゆくこと *épeler* <sup>(のみ)</sup> が可能である。注15 なでなう、

人間はつねに発生と死滅の中間にいて、この発生と死滅  
 と知らず、自己に關しては必死のやうに思ひあつた  
 な字像をさしていて、従之雖も流水のやうなものである。  
 ガッレリーにおいては、精神の人が工作人 *homo faber*  
 と精妙な反極をなしてゐる。構築する *construire* という意  
 識的行爲、つまり技術によつて、精神の領域が照らされ  
 る。つまり精神の人と工作人とは同一の面の表裏であ  
 り、精神の人は、それがなにもないのであれば、何もかもあ  
 ることの絶えざる拒否に自覺的に歸着し、工作人はあれ  
 どれかあるものを正確に作り上げようとする意志  
 である。ところが産出されたものとは、それには  
 意識<sup>(的)</sup>精神にとって障礙であるが、しかしこの障礙の産  
 出は意識が自覺的にならんと欲するの故に愈りある時ほ  
 つらなかつたものである。このことは上述した意識の構  
 造から自明であるが、ガッレリーはこの有益な障礙と  
 考へてゐる。ここにはガッレリーが單なる靈感の人ではな

く技術の人と言われる理由がある。「私は熱狂だけで書くのほくどらぬ」と思っていたに、今でもそう思っている。熱狂は作家たるものに相応しい心境では無い。しかし、火力が大きくとも、それが有用となり動力となるのは技術で火力を掣肘する機がある。つまり、始めて可能なことで。種々の抵抗を適当に設置して、火力の完全な流失を阻止しなければならぬし、また力が平衡状態にかえりうとすると不可避の傾向に對して、巧みに遲滯を抵抗可能

(いなければならぬ)

。注16 このまうにこそ産出される作品とは、数か所の必要な障壁から成り立つ総体であって、技術とは二つの障壁の構築されることであり、また一つの障壁の産出とはそれによって意識の、精神の純化されることであるから、構築するとは精神の純化のことでもある。技術の構築によって精神はより精神になるというのである。精神の純化の反極としての純粋技術、純粋な構築の行為、これが下なる「作る ποιεειν」という



行為であらう。創作するといふことは、あるところのものの振るこゝで「はなれ」、あるところのものを産出したのだといふことも、このやうな文脈で理解すべきことである。

このやうな構築はどのやうにこゝで行われようかのかが、レリ－は、思考内の<sup>(まとも)</sup>現実的なもの *le plus réel* と感覚的現実 *la réalité sensible* とを分け、矢張り後者をさすものだとする。思考内のまともな現実的なものは、ものごとく身近すぎてもとも荒蕪とこゝで提之が「こゝの譲渡不能、把握のできぬ何ものか」であるが、われわれが、この内面の不断の変容を観察するとき——この観察は不確定で、しばしば疑わしい結果しかもたらさないうなか——われわれはあの二層、思考内現実と感覚的現実の多様な姿は「こゝに比較可能なもの」と信じ込み、その結果「こゝの心的世界 *le monde psychique* と感覚世界 *le monde sensible*」を借りて隠喩 *métaphore*、とくにわれわれが自己の



身体の地平で実行される行為や作用から借りた隠喩的な  
 ものに表現すると"う"に等しい。たとえば, *pensée* (思  
 考) という語は *pesée* (重みと計る) から, *saisir*  
 (把握する・悟性で捉える), *comprendre* (共に把握する  
 ・理解する), *hypothèse* (下に置く・仮説), *synthèse*  
 (共に置く・綜合) など、諸語に同じことも同様にあり。

次に、☒ 感覚的現実の素朴な心像の特殊性を消散さ  
 せて、その能起、頻度、固着性、連合の難易の度合、持  
 続だけを読みとるようになったら、<sup>(物といふものとしての)</sup> 物質世界にそれ  
 の類似物 *analogie* を見つけ、さきで科学的分析法  
 と近づけて、それとあるひとつの場、ひとつの連続性  
 、伯父の移動特性、伯父の速度を想定に入つて、伯父の  
 質量とエネルギーを想定してみれば、気持ちに駆られる。こ  
 のときとは、二種の体系はいくつもあり、こ  
 のうろどい体系が他よりもあり価値が高いわけでは  
 なく、またそれらの体系は互に等しいと明しく照らさ

点の貴重であるが、 $n$  之下監視されぬものは、 $n$  の  
 類似物の発見という風に純粹に表現して果て後割に  
 之より好まぬものは、 $n$  に気がつく。というのを  
 類比作用 *analogie* とは、まさしく心像の多様な変遷と  
 之の能力、諸心像の構造の相互関連を認知する能力に  
 依るものからである。そしてこの心像の生じる場  
 である精神を描写不能のものとせしめる。通常の言葉は  
 之を如何と失うのである。之は心像が形成され、精神  
 の眼をそれへと噴出する。心像に対応する単語をわれわれ  
 は描き出してこれこそは精神である。上述のことは  
 うに人間はさうするのを視覚 *visions* と呼ぶといわれる、  
 この視覚 *vision* の有する力が人間の力と等しいのである。  
 構築するとは、これらの類似物 *analogie* を体系へと組み込  
 んで類比作用 *analogie* である、構築するとは、<sup>（これは）</sup> 之を  
 組み立てるこのように、体系、心像、譲渡不能の何かの関  
 連を考慮しなければならぬ。ヴァレリイはこれを別のものと

二つで次のように書く。「眼の前の紙の白さのなかには、  
 実現可能かもしれないもののせいで、まじつかに遠ざかると  
 思われる終り記号のすべりによって哀惜のせいで、不意  
 定に揺れうごく心像を凝視したことのなかに、——ま  
 だ澄明な下気のなかに、いっちは存在しない建物と見えた  
 ことのなかに、——目標の遠さに由来する眩暈や、午段  
 にはいつかの不安や、遅滞と絶望の予見や、漸進的につつ  
 く諸段階の計量や、その当時には推論すべきでないもの  
 にはいつまでも、あるべきものとして指定しながら、本来  
 にはいって投げかけられる推論、そうしたものにはいまだ  
 かつと取りつかれたことのなかに、」これは二か所の  
 人としての構築するということに照らして精神の広がりや  
 豊かさや機略総横ぶりにもまた精通してはいるのだとい  
 う。

二二で、構築するということと可能性とということ  
 について考えなおしてみよう。マラルメの詩篇に有名な

『散子の一擲』と題するものがあり、<sup>この詩篇について</sup>うたれり一は二の非凡な作品を見れば、<sup>二の詩篇について</sup>最初の人であると言ひ、<sup>二の詩篇について</sup>短詩論的考察を加へ<sup>二の詩篇について</sup>当時の一般的理解と批判をしてゐる。注19

つまり詩人び、通常の形象や諸形象相互間に繰りひきつられ、<sup>二の詩篇について</sup>なびり<sup>二の詩篇について</sup>などとは無関係に全く自由に構想を巡らし、<sup>二の詩篇について</sup>一つの詩篇を書き入れを次いで適當な配造を定め、最終的なテキストを作りだしたのだ、<sup>二の詩篇について</sup>と、この通常の考へを批判し、<sup>二の詩篇について</sup>詩篇の構成は<sup>composition</sup>構想の<sup>二の詩篇について</sup>とあり、<sup>二の詩篇について</sup>構想の様態にほかならぬの<sup>二の詩篇について</sup>であり、<sup>二の詩篇について</sup>最もつて存在してゐるある知的な<sup>二の詩篇について</sup>音調の上に視覚的な調和をはやつけることではない。

後でまた論じられることにするが、マラルタが詩の理想として音楽を念頭に置き、『散子一擲』は演奏会で聴かせる音楽の影響で作られたとしても、<sup>二の詩篇について</sup>また同時にマラルタは音楽を恐るべき詩の敵と見なして詩は<sup>二の詩篇について</sup>その高を尊厳せねばならないと考へてゐたのである。精神の人が一切を拒否して立つた領域は一切を<sup>二の詩篇について</sup>含む、真空ではない。

にいえる、それゆへに、チボーテの「解釈」の「子」は「  
 る」とするベルグソンの言う「無 le néant」でもある。ベル  
 グソンにとって、<sup>21</sup>「無」はあらゆるものの存在するところである、  
 存在が次に「余剰」に「つ」て到来するの「み」あり、現実  
 全体が「ある」と「数」の上の如く「無」の上に「た」る、  
 ある「は」それらの「ガラス」の「つ」つと「い」に「注」ぎ込まれた「液  
 体」に「比」喩と「こ」<sup>(図式=セマ)</sup>「説明」する。注20 ベルグソンは「それ」の「と  
 こ」の「知的努力」に「つ」いて、<sup>(注21)</sup>「力動的図式 schéma dynamique」を  
 「説明概念」とする。注21 <sup>(14-2)</sup>「これは」リボンの「説」に「取」つて「い」う、  
 「従」て「は」、明白な「心像」に「是」る「図式 schéma」が「常」に「あ」り、  
 「か」も「不」動の「堅固」な「単一」の「図式」で「は」なく、  
 「柔」軟で「élastique」動  
 き「易」い「あ」る「図式」が「あ」り、  
 「精」神は「い」の「輪」郭を「定」める「こ」ろと  
 「自」らに「禁」じ、  
 「図式」の「形」が「自」ら<sup>(15)</sup>「一」つ「の」形を「賦」与する「た」めには  
 「惹」き「お」こす「諸」般の「心像」の「定」着を「待」つ「た」めである。図式  
 は「固」定的で「あ」る「う」ちと「動」的で「あ」る「う」ちと「に」か、  
 図式が「諸  
 心像」へ「展」開して「い」く「い」の「間」に「知」的「努」力と「感」情が「全」て「あ」る

である。つまり知的依拠とは、ある一つの表象依拠と、  
さきさき意識の平面を横切って、抽象から具体へ、つ  
まり図式から心像へと不連続に一つの系列へと導いてゆ  
くことにありの筈というべきに相違ない。

可能性というべきは、一切の拒否の基盤であり、  
無の領域であるが、この無とは<sup>一切の</sup>空無とは句論でない。

しかし一切の存在その上にもごく何内に充ち散在や音響  
がない。しかしそれ、一切の出現に先だつてつまり具

体的な要素や心像の展開に先だつていかに実体を与えた

荒蕪とこれ弾力的なあの「力動的図式」とこれを理解する

わけはなすにないだろうか。あるいはわれわれの具体的な

存在様態の理解のために身体図式 *schema corporel* をもち出

さねばならないかというに。

『散子の一擲』を扱ったことは、可能性の「可能

事」なれど偶然を滅却するものではないが、この「一擲

の光茫は偶然そのものを照しつつ、さらに可能<sup>残</sup>余の散

子の日を暗示する。註22 二の擲の偶然は熱狂や靈感  
 ではない。全くの偶然は数学的偶然であり、詩人には  
 此等の詩句を導くものはない。a raison (理性・理由)  
 であり、それは一つの偶然が、それとそれとそれとそれと  
 可能性の領域を「あるか」という問いから「あり得るか」という  
 問いへと、至るまで、はるかに広いものである。そして  
 は、マラルメのあの白紙の無限の可能性のそのであり、  
 心像出現のあのあり得る図式というよりも、現実的  
 力に満ちたものである。夜空にきらめく星の文様は詩  
 篇にたとえられるが、マラルメの詩は白紙の上にはっきり  
 めざされ、つまり詩句が、白紙とそれと一頁の詩篇  
 を成すのである。

可能性の領域と一可能事とは二つの間に一つの法  
 則の生成という、それは完全に含まれるものであるが、示  
 されることが、構造のみにとどまり、形式的に引きとけられ  
 う。散子の一擲の、一偶然事を起すことは精神が一つ



の方面を選擇するにあり、一切を分析し行為にする  
 価値ある単純な實現にゆく。この一環は同時に照  
 しを餘り、総体を現るもの、総体に注ぐ繊細な精神 es-  
 prit de finesse であり、事物の錯綜性を明し。こゝに、文藝の  
 心の中を幾何学的精神 esprit de géométrie と共に同一の根  
 から派生してゐる。可能性の構築は、この二精  
 神と複眼のやうに併かせつつ行われる。

可能性の視野と一偶然事と残余の<sup>（可能性の）</sup>諸偶然のひら  
 りという図式が考へてみれば、~~偶然~~偶然と眼を光を投ず  
 る技術はさうさうあるから、可能性の視野を一つの厚  
 み、それより深さにはなして考察するに可なり。

が、レリ－は『序説』に於いて思ふ<sup>（17112）</sup>内的現実と感覺的  
 現実とを分けてゐる。感覺的現実とは<sup>（多量に知れぬ）</sup>素朴な心像の総体  
 である。これはまた視覚、聴覚、触覚などの感覺世界  
 であり、それらの感覺の通じと否とを知らぬところ  
 はの形象世界である。次にそれは心像もそれは形象の



特殊性を消滅させ、抽象的に、より わかり 論理的に 透明  
可知の世界を想い、二 の と が 出来る。注23 の より 工 作  
人 の 精神 の 人 に 到る 一 つ の 厚 み を 想 定 し て み る 二  
と で ある。 二 の 厚 み の よ れ い れ の 程 度 に 可 能 性 の 領 野 が  
ある の 二 あり、 よ れ が も 二 と も 内 的 世 界、 遠 波 不 能 に 把  
握 し な ぬ 何 れ の か の 領 野 と 類 似 的 に 互 に ば か し て い ふ 二 と  
は 言 う 事 で も 可 い。 そ う す な ら ば 二 の 厚 み の 上 に 構 築 を 成  
り 上 せ る 素 材 の 数 が 不 に 配 列 す る 二 と が で き る。 す な  
い ち も 二 と も 身 体 的 感 覚 的 事 物 の、 色 音 触 覚 像 等 と か ら  
言 語、 さ ら に 数 の 如 く も 二 と も 透 明 に 単純 事 物 の を 配 列  
す る 二 と が で き る。 つ ま り い の 配 列 は も 二 と も 曖 昧 に 不  
透 明 事 物 の か ら い も 二 と も 正 確 に 透 明 事 物 の へ の 一 尺 度 に  
あ り、 誰 れ の 構 築 は 二 の 尺 度 に 計 る 二 と が で き る。 『エ  
 ーバリー』 と い う ハ ソ ウ ラ テ ス は い う。 「あ る 國 の 人 々 は、  
い の 思 考 の な か で 迷 っ て し ま う。 ど か、 わ れ れ れ れ キ リ シ  
て 人 に と っ て あ ら ゆ る 事 物 は 形 forme で あ る。 わ れ れ れ

は事物から関係のみを留める。そして澄み山火、これ自  
 己のほうに、この関係の世界に散りこみ、あきらかに理知あ  
 る人々を満足させ、知恵と科学の殿堂を、アルファイス  
 の二とく言葉の力をかりて打ち建てた。ここに二の偉大  
 なる号は、われわれに見事なまに正確な言語を要求す  
 る。「言葉」を意味する名辞は、われわれの國で「ホム」  
 「理性」と「計算」を意味する名辞でもある。これの一  
 語に「ニ」を添えて「ニ」の二。註4 構築するとは  
 (forme) 形を構築するにあり、形とは言葉でありロゴスであ  
 る。(われわれの理想に) 構築の尺度はロゴスの尺度の二とあり、理性と計  
 算、数けの最端に置かれ、もつと自身解放的感性的な不  
 透明な形は、その反極に置かれし。それらの構築の  
 技術、これとは数学、科学の理論化、音楽、建築、絵画、  
 舞踊、文芸、そしてその素材つまり言語もこのロゴ  
 スの形態に、二の二の尺度のある中を占めるのである。  
 詩歌は他の文芸とともに言語を素材とするが、言語が

の日常的使用の価値が、レリーの月曜詩と、  
 といふところ、語の全くの数学的使用、いかに全くの  
 関係のみで成り立つ語の構成を試み、いかにヨロコビの  
 語の語根の世界とでもいふべき韻律の世界を構築してゆ  
 く。これ後にみよふところ。音楽が詩の理想とされるの  
 は、もっとも感<sup>(聴覚)</sup>覚的世界で、もっとも厳密正確で  
 透明な数学的關係の世界にまで達する。それはその尺度の  
 の広大さにもよる。レリーにとつて建築術の  
 理想とされるのも同じ理由であり、音楽よりより広  
 い尺度広さといふのも、より広範囲に及ぶロゴス  
 の條件の構築と要求からでもあろう。  
 ところがこのような可能性の尺度とはあくまでも  
 仮定の図式であつて、<sup>(それによつて)</sup>現実がそれに従つて、  
 明されるというわけではない。現実の問題は「概念の一  
 擲」のまゝにこの一擲にあるのである。で、構築するに  
 の鍵もここにある。「驚くべきことは事物が存在するという



りあげ、その系列から現在のわれわれの姿を抜き出して

いく創意の秘密がある。

ヴァレリーは幾人かの己れの似姿をいて現わして

くる人物を創りだしている。それらの人物は多かれ少な

かれ彼自身の極値の姿、反-極 hyperbolic である。それら

の人物は、意識を極限にまで押しや、それは <sup>未知の</sup> 自己

le <sup>Moi</sup> と「X」といふ必然的存在と見なすなり一切から

の抽象として、現実の全身の <sup>偶然の</sup> ヴァレリーの反極であって

り、現実の出現せるヴァレリーに於いて、彼が自ら修得

したかった技術を行便する人物と之は数学者、哲学者

たちであつた。——『ユーポリス』のソクラテスは、

人生の途上でそれらの可能性を己れに観念として放棄して

のどという——、あるいは可能性の領野を全く自由自在

に動きまわす理想の人物であつた。これが、その

二でいう <sup>アンチ</sup> 反-極とは、或る事の正反対という二つではな

い。現実の一つの偶然に深さを与える反極であつて、一

つの極があるから：その反 - Anti- が正当な意味をもつ  
 という限りでの反 - 極にある。このような反極を考へる  
 必要は、自らの技術、詩が、あらゆる技術のなかで優位を  
 占める諸芸術、特に音楽、建築、舞踊を克服して最大限  
 の深みを得ることに存してゐる。そのためについに、  
 技術の問題をも反 - 技術の問題と精妙に釣り合せ、つま  
 り技術の人々、レリーと全く反するものと拒否する人物テ  
 スト氏、つまり反ヴァレリーとを釣り合せつつ、ありや  
 る個別的技術の拒否、不在にも等しいほどの一般的技術と  
 仮定してみようとする。純粹技術というものがありえな  
 いかと夢想する。そして「真の敵は偶然である。」真  
 の作品とは、可能性の領野と<sup>(可能性の)</sup>構造と化すことによりと論  
 述したり、それを表現することでは無い。構造化その  
 の、つまり構築することの<sup>(その)</sup>創出でなければならず、レオ  
 ナルドという人物は、そのような創出の<sup>(その)</sup>『序説』なので  
 ある。





> レオナルドと呼んではある。注27 実在してレオナルドの業績から推量して、もしも可能ならば、広大な幾何学的な想像の抽象的場を、一種の聖化 canonisation によって、虚構的に「レオナルドと呼んではいるのである。レオナルドの草稿やデッサンは、ガッレリ一の眼を「眩惑する世界」とさせ、そこには「何か幻想的な創造力が多量に溢れ出る打撃によって放出する火花の、きらめく総体」というような異様な印象」といって、それに惹きつけられるのである。注28 レオナルドは、「なにが得得の知れぬ偉大な遊戯の破片を抛する」者、「世界自体の制作者 artiste」である。つまり彼は、「史上のあのレオナルド」よりむしろ「レオナルドの可能性 le Possible」なのである。注29

ガッレリ一の『序説』は、この故に巨大な一世界の劇であり、バルザックの『人間の劇 Comédie Humaine』より、いやダンテの『神の劇 — 神曲 — Divina Comedia



』に、いふまでもないが、貴重で『知性の劇 Comédie Intel-  
 lectuelle 』にある。注30 ？＝「は、思惟の根を演繹した後  
 何学せしめようとする」と、つまりヨーロッパの諸語からギリ  
 シ、古典語、サンスクリットへと遡上しつつ、その自  
 体で発音されない音声の単位を指示と子音からなる「  
 語根の世界」、発音以前の問題に似た言語の別天地、優  
 れた作品となる。それは、自己を中々やかに顕現してゆ  
 くといううしろの行為からなる世界を描き出さねよう  
 と試みられるのである。しかし、「＝」を歌える詩人の「  
 まだなく」、やがてうしろのレリ－自身、詩業への  
 のに、いふまでもない見いださねばならぬことなのである。

構築するのと、様相について考察してみよう。ガ  
 ヲレリーは、靈感の人と技術の人とが区別されてい  
 ることはすでに述べた。読者の感動は直接的に作者の感動  
 に依存し、あるいはその結果であるという主張は、ある  
 かも創作には存在しないかのようで誤りであるとガ  
 ヲレリーは言う。<sup>(すでに引用した文をもう一度読んでみよう。)</sup>  
 注31 「いかに火力が大きくとも、  
 が有用となり動力となるのは技術で火力を制御する機械  
 がある、と云う、はじめは可能なので。種の抵抗を適当  
 に設置して、火力の完全な流失を阻止しなければなら  
 ない、その火力が平衡状態にかえようとすると不可避の傾向  
 にたいて、巧みに遅滞を抵抗させ、熱の不完全な下降か  
 ら、何らかの抽出するのを可能にしなければなら  
 ない。」<sup>注32</sup> 文章を書くことは、作家は同時に  
 三者である。第1に源泉 sources であり、第2に技師 ingé-  
 nieur であり、第3に拘束装置 contraintes である。第1の

ものは衝動 *impulsion* であり、靈感と受ける直感を仰ぐ。  
 第2のものは予見し、構成し、抑制し、削除する。つまり  
 予知の人びとに對しては、最も強力に働きかける語句  
 を探し出し、自分のことばを練り直し、文章を削りとりつく  
 り変える。第3のものは論理と記憶であり、対象を保  
 持し、連絡をとり、所要の組み合わせがある連続をとり  
 つつうに保證する。「書く」とは、興奮し、精神の膨  
 張が、この現実の諸抵抗にあり、これにうち克つために  
 力を発散する、この言語の機械を、できるだけ、<sup>2/</sup>堅  
 固に、最も精密につくることであるとし、しながら  
 て書くことは作家に、自己に反抗して分裂することと要  
 求するのである。この作業に、<sup>1/</sup>のみ、厳密な意  
 味で、人間は、このすべてをあげて作家となる。」「<sup>2/</sup>註33  
 創作といふことは作品が産出されることであり、こ  
 の産出物とは作家が自らに作りだし、<sup>1/</sup>の障礙——<sup>2/</sup>に有  
 用な障礙——であり、作家の仕事とは、それと、創作の業

の始まりつまり感動と、終りつまり忘却・無秩序・茫漫との間に導入し、かく導入せしむる作品・障碍が、内的諸現象の純粹に過渡的な本性と争い、若干の活動の自生と独立的存在とを、獲得しようとする二とにある。自己の感動の排泄にすぎないような作品は、人を感動させることがうねと産出し、この本人を築きあげることはない。創作とは己れの知らなかつたものとの依りあふことであり、己れが、嘗て知らなかつたものに在ることを知ることである。注34

作家は啓示、直観をうける。しかし啓示はある僅かの秩序をもつて出来事にはすぎず、直観は通常の知性の光にくらべればある意味では光線が過剰であり、この結果は正確でない。直観はありあまる現実を与えると言ふ。でも、これは不十分であり、直観は受動的にうけとるよりもむしろ能動的に捉えることに、ありは捉えるこというよりも吟味してみる二とにある。これらの思考は、無限の複雑さをもつてある現実には何か單純な形態を与え

たう之で、いふと拙之なり、使用したりする二とが、去来する  
うに在る。吟味するとは、単純な形姿を見いだし、いふと、  
二に之を去る二とである。技術が、作品を、いふ、かう、何もの  
といて、産出する。

精神は、己の、偶然に、依存せざるを得ない。いかに  
意志は、身体と、いう、迂路を経て、精神に、間接的に、しか、ゆき得  
ない。意志は、繰り返す二とが、去来する、で、け、ある。精神は、  
し、た、が、つ、自ら、予期せざる、そのと、受けとり、する、と、え、る。  
いふ、は、あまり、に、自由、な、が、複雑、な、あり、する、あまり、に、  
も、茫漠、と、し、て、い、ふ、の、で、己の、の、内、なる、己の、外、なる、己の、  
と、諸々、の、障碍、と、し、自ら、一、つの、反・障碍、と、し、て、作品、と  
なり、産出、する、二と、は、有、る、に、な、る。し、た、が、つ、作品、に、通  
へ、る、之、の、は、通観、や、靈感、な、り、ない。作品が、深奥、から、出  
て、く、と、い、う、二も、通観、や、靈感、に、深、く、を、見る、二と、は、で、き  
ない。深さ、とは、或る、形姿、の、そ、と、に、不在、なる、残余、背  
後、と、し、て、見る、二と、が、去来、する、から、な、る。また、作品が、わ

れわれは惹き起す意外性、それがいかには貴重である、この  
 驚きが作品に価値を与えざるを得ない。作品の価値は  
 、「われわれの必要との出会い」にある。つまりわれわれ  
 がこれに「つ」を行って得る反省的使用 *usage réfléchi* であり  
 、二つは変えれば、全人における協力のあり。』注35  
 二つは絶え間なく（ゆがみ）はたさなければならないのは、われ  
 われの肉の選択下にある、われわれの肉で作品を作ること  
 ゆくものである。ヴァレリーは、自ら創出した極限の人  
 レ・ワルドをして、一つの偶像「あくまで厳密 *Rigueur*  
*obstiné* とは *Obstinato rigore*」を置かせる。これは要  
 求下と二つの「つ」と多々ある、創作にある  
 最大の正確さと完全な統制を徹底する。この二つの統制  
 の下で「真」に積局的な自由が可能になる。偶然という全  
 く自由は、偶然の一つ一つに身を任せ何事にも繋か  
 れず全二に動かさず、海上に浮かぶ浮き玉の様に、結局は  
 同じ一点に繋ぎ止められることになる。積局的な自由と

は、論理に導かれて分析ははるかに遠い結論まで到達する。そしてその容易に現実に戻る。そしてこの新しいものは古いものの陰にさしかるとなく、新しいものと新しいもの故に拒否されることではない。むしろ何か永遠に今時の現在が問いつづけている。ここには知性と感性、幾何学的精神と繊細の精神の対立はそけいである。内なる深淵の把握の可能性と徹底的分析の明瞭さ、この二極の間を柔軟機敏に己へと変容する達人が、真の自由を享受するのがあり、それがまさに『序説』のレオナルドのような人である。

「レオナルドにしっかりと啓示はなかった。彼の右手に開く深淵はない。深淵は彼に橋を夢想させるだけだ。深淵は何か機械仕掛けの巨鳥の実験に役立つかも知れない。」<sup>注36</sup> カプリーは、このようにレオナルドを、さきほど運動法と身につけ騎手のわずかな気持の変化で、さかうにと遅れることもなく一つの歩調から保

か、歩調にうつる名馬に、たとえていふ。大げさな身振り  
 で人を驚かすのではない。ただ、一度も踏み違えない。  
 完璧な歩き方という、上流な技術である。この技術の厳  
 密で単純なところは、単に形の上だけで古典的というこ  
 とと混同されることがある。



× × ×

以上で、ヴァレリー - の思索が何と云うと、思惟の抽

象的場を固式的で捉え、概観するにとが出来る。ここ

で構築する、というのとが、この場を構造的に捉える中心概

念である。これは、次にこの構築するのとが、その

のと述べる必要はない。これは詩のそのに及ぶ出来

事である、最も広汎な、そのと深い思索はそのよう

にあり、級が散文にはその表現にとさう好まな

かつ、という事実は、この故のことである。これは、

ヴァレリー - の作品をただ享受するだけではない。か

れわれが自らに課すべきことは、自ら構築するにあり

る。ヴァレリー - の投じに「一擲」、をわれわれ自身の「一

擲」として、その可能性をわれわれ自身の眼で確かめねば

ならない。

ヴァレリー - は、高踏派 Parnassien, 象徴主義 Symbo-

lisme の系譜に続く詩人である。高踏派は、浪漫派 Le Romant-

ticisme の予言的詩人 poeta vates に替る工作的詩人 poeta  
 faber として現われ、形式の完成の探究と「芸術の<sup>この</sup>の<sup>の</sup>  
 芸術」の祭祀という共通の願望の上に立ち、詩の技巧<sup>(métier)</sup>の  
 観念を詩の内部に解放し再建したと言われている。象徴  
 派を代表する詩人マラルメは、この技巧についての感情  
 を、ちょうど中世のフリーメソン団が建築に託して為し  
 たりように、逆説的神秘主義 mysticisme paradoxal の頂点にま  
 だ押し進めたとされている。つまりマラルメは高踏派が  
 その詩句のなかに持つ人びとのような自身を重宝しく  
 している詩の諸々の素朴を排除すること、つまり素朴の  
 重宝から絶縁すること、象徴派というあの魂の進退、  
 あの絶對詩への意志をもたらしただけといわれる。<sup>註38</sup>  
 マラルメでは詩的技巧に対する考察が諸芸術に関する反  
 省にまで高められる。ゾラレリにおいては、これが  
 らに一般的の技術に関する考察へと普遍化されてゆき、  
 技術的行為を考へぬくことで、人間の存在そのものの存

右の極限にまで登りつめ、この希薄な心境こそ詩の技術に達した、詩的に歌われたいとはかたはなと確信するに至ったのである。

マラルメは、詩と音楽を対比させ、すでに述べたように、単に詩篇に音楽の経験性を賦与するに留まらず、詩は音楽を征服し乗り越えねばならぬと考える。音楽は自然の諸現象を「<sup>ゆれ</sup>揺曳する振動」とするこゝに於て、希薄にし生命化するが、現実の様相がこのやうに消滅する

振動に変えられる時、その充實した虚無から超自然的なものを、つまり理念 *idées* が現われようとするが、音楽に達して喚起される理念はたんに喚起されるだけでその自体に無意識的潜在的なものにすぎない。したがって前者の言葉

葉として発せられるのでなければ留まることはなく、この理念を永遠に萎ませぬ花とするためのには、その自体は無意識的知的な言語にすら収められないとする。注39

「<sup>花</sup>私の花と」いう時、<sup>(Je dis: UNE FLEUR...)</sup>私の声は、は、よりしる喉部

を何もあやに残さず、すべてに忘れられしほう。が同時に  
 われわれの知った花は、現実のどんな花  
 果にもない、にあやかな、花の観念そのものが、言葉の  
 もつ音楽のゆきによつて、こころのほうへ。」 注40

「ガッレリー」によつて、詩はもつて、こころのほうへ  
 がありながら、しかとこころの人間的事象を超越するこころ  
 となる。自己のこころの技術と完全に駆使する明晰な精  
 神は、こころの詩を構築するこころが、こころとし、詩を建築  
 とと比肩させる。詩は、詩以前に実在~~に~~詩のこころを模倣し  
 て、こころの暗示する形象を、こころのこころにし、暗示さ  
 れる別世界や背後的地平を期待しない。もしマラルメの  
 言う観念そのものが、こころの意味の、ポラトン主義的  
 であるとするならば、ガッレリーはこれを拒否している。

「私は彼（マラルメ）の詩機を心に思い描いてい  
 る。魂<sup>詩</sup>は調体系（己れの詩語に、こころのあり種の科学）  
 に向、こころを、こころ、諸語の宇宙のなかで、こころ一語が生

延びるのをまた感じとらうとしない。この矛盾に

いは、 $\frac{1}{2}$ に生れ出さうとする一<sup>つの</sup>瞬間を喚起する連

言や反響の秩序全体を捉え、魂は自ら滅するものがある

そして級（マール）という。私が『花由』という

> 一、一 注4

が、レリ－は二のうに解釋する。建築への瞑想

のなかにもっとも実り豊かなものがあるとか、レリ－が

信じる根拠は、音楽が構築したものか、とあると「ボーナ

は言う。注2 音楽は人間活動 operari の「飽く付き厳密」

と做うことがあっても、それはむしろ瞬間のうちに

解消させるからである。「三のうと」は「ある音楽が、種

度の注意を次々には呼び起し、つづき合せて、夢の自

由を構成・作曲し、たんに瞬間的にその理念と連合す

るうちに精神の均衡の波動は、存在の逸脱的な様態を現

出させる。わんわんは自らのなかに結実することはない

が、人に生れ出さることは「きく」の感受性の形



## 注記

1. A. Thibaudet, Paul Valéry, 1923, Paris.

2. op. cit., pp. 5 ~ 6.

3. op. cit., pp. 162 ~.

4. op. cit., p. 165.

5. M. ハイデガー, 技術論, (小島, アルムティスナー訳), p. 28.

6. プラトン全集 (岩波書店) 5, 饗宴, 205 B

(鈴木照夫訳).

7. 加藤清, ハイデガーにおける技術の問題, p. 13.

8. Note et digression (PL. I, p.

9. op. cit. p.

10. M. Raymond, op. cit. p.

11. Choses tues, (PL. II, p.

12. M. Raymond, op. cit. p., Suite, (PL. II, p.)

13. Descartes, (Variété), (PL. I, p.)

14. Note et digression CPL. I, p.

15. M. Raymond, *op. cit.* p.

16.

17. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, (PL. I,

18. *op. cit.*, p.

19. Le coup de dés, lettre au directeur des Marges. (PL. I, p. ).

20. Bergson, *L'évolution créatrice*, (Oeuvres, P.U.F., Paris, p. 728).

21. Bergson, *L'énergie spirituelle*, (Oeuvres, P.U.F. Paris, p. 948).

22. A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 26.

23. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, (PL. I,

24. Eupalinos, "12 / 10, 11, 12")

25. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci,

26. *ibid.*

27. Note et digression,

28. *op. cit.*, p.

29. *op. cit.*, p.

30. *op. cit.*, p.



31. Note et Digression,

32. *Op. cit.*, p.

33. *op. cit.*, p.

34. *op. cit.*, p.

35. *op. cit.*, p.

36. *op. cit.*, p.

37. Autour de Cocteau, (PL. II, p. )

38. A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 178.

39. アルベール・テボーテ, ホール・ワレリ (森 英樹 訳), p. 53 の注記

を参照.

40. マルセル・レイモン, ホール・ワレリ, 精神の誘惑 (依田 明 訳),

p. 5 の注記 (2) を参照. マラルテ, 『詩の危機』の

節.

41. Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé..., (PL. I, p. 656).

42. A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 53.

[illegible]

## 建築的構築

動くものの上に動き動かす

一堂宇を建立する建築術は

り敏感な建築術はもっとも

だ。 (Regards sur la mer)

建築的構築ということが、ギャラリーにと、2

はハレナルド的という意味で、全ゆる創造の、とくに

芸術的創造の理想であることがわかる。創造行為は

非常に広い範囲の芸術的行為にわたるが、芸術的という

限定はギャラリーにと、2 単に事実的乃至芸術的創造に限

るのではない。アインシュタインの理論も、精緻さの政

に理論そのものを楽しむことが出来る<sup>（彼が）</sup>というように、自

然科学的諸理論やその他の芸術的仮説も、その構築の厳

密性により、2 は、芸術的創造と同様である。ここに2 建

築的構築が、主として芸術的創造に言及しなばい論じら

れるものの、2 の意味で、その範囲はより普遍性

を帯びていることを注意しな。この意味では、ギャラリー

にと、2 建築的構築とは何であ、んか考察さへるこ

とになる。

ギョッレリ - の青春期の座右の書は、ギョッレール  
 = デュック (1814 - 1879) の『フランス中世建築辞典 (  
 Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> - XVI<sup>e</sup> siècle, 1854~18  
 68)』であった。注1 ギョッレリは自分の同時代  
 のフランス人建築家オーギュスト・ペレー (1874 - 19  
 54) の簡潔厳格な古典主義的建築活動について熟知して  
 いる筈であり、少くともペレー自身はギョッレリ - の思想的  
 影響を受けていると予之する。建築的構築を主たる  
 主題にしているギョッレリ - の思索を展開している自身の  
 一つの見事な詩的作品となつてゐる『ユーパリノス』<sup>(対話篇)</sup>、ま  
 たは建築家曰は、注文の応じ方——注文の応じ方こそが  
 創価の唯一の契機であることとギョッレリ - は随所に強調  
 する——因縁『建築』注2 の中に書いてあるが、  
 この因縁は、建築、室内装飾、絵画、彫刻、版画と<sup>(91% )</sup>、ギ  
 ョッレリ - の対話篇と共に収録してあり、前題には、1914  
 年以来フランス様式形成に貢献してゐることを述べてある。

ギリギリに、画家や作家の多量の作家達と  
 の交遊のなかで建築家の仕事に親しく接してゐる筈  
 である。しかし、そのうちに彼の夢想する建築的構築が  
 當時の實際的技術行為を基準に考へ去られ、こゝにはな  
 ない。そこで述べたように、ギリギリにとつては建築  
 と音楽という二大非模倣芸術は、もっとも厳密な技  
 術にまつて創造され、最大の厳密性と効果とが一併とな  
 るものであるが、<sup>(その限りでは)</sup>建築は一つの理想であり、20世紀初頭  
 の現象の建築ではない。『建築家に関する逸話』によ  
 りはそのことが明確に言明されてゐる。ギリギリ時代、ゴ  
 シックの時代では、建築は人間の夢を恒久的に実現し、  
 教会堂は建築の讃歌であり人間の頭上遙かな天井は永遠  
 に祈つてゐた。しかしその後三百年に亘つて沈黙と頹廢  
 が続き、今や建築は因襲に生命を奪われつつあると云う。  
 これは19世紀の新しい光と今に苦悶の夜から、主の顕  
 現に際して我々は曙光を浴び、あの三賢者のごとく、

聖なる誕生を祝福する。あつあつが、諸君のうた建築の  
 けがへの欲<sup>ニ</sup>から除外さるゝ子と云う。そは、けがれ  
 リーは来るべき理想の建築を、長時間に亘る石材の彫琢  
 によらず、<sup>ニ</sup>「こゝろの空しい言葉」によつて、ただ見え  
 る建築と云う星と羊の夢想しなばら予覚する。こゝろが、  
 てそは一般的な理想の建築でもない。あつあつとけがれ  
 レリーの魂が待望するところの魂に過ぎぬ。しかしこの  
 けがれリー一人的と云うことが、かえつて一つの普  
 通性を帯びることになる。あつあつ。建築、創造、人間的  
 行為はあつあつ一人的であることが原理なのだから。

× × ×

『藝術的創造』に、この語の、この「ガッレ

リ-は、自己の知的生活には哲學的諸問題にそなひ得る

若干の問題の執拗熱心な研究と詩的形式の下にあつて文

學的產出、つまり間歇的といふ、これが藝術の實施 exercise

といふ二つの部分の、此二とを述べたい。註4

この二つの部分は相互に交錯してゐる、哲學的と

といふ探求に耽け、といふときは藝術の魔神 démon が

此は感覺が精神の奥底で眠てゐる、詩的創作にあ

つては自らに本質的となつてゐる、この理念 idea や方法や境界

体系等が創作活動のうちに表われあつて作用せざるを得

なかつたといふ。あらゆる技術において計画と實施とい

ふ二相が見分けられ、この二つは理論と實踐の問題

を考察するといふ技術の基本的諸問題を提出するといふ

なる。

この理論と實踐の問題は、ガッレリ-に於いて、



「一般的理論的部門の考察——例之ば『世界観』と。人間或いは精神と。この現象の2つと。——は、芸術家自身の中に、又彼の芸術的実践に關して、この2つの役割と實際に演じてゐるか。——と。この形を保持するから、理論に於いて、『一般的』はあつたが、しかし他人の心（即ち習慣）に於いては、この2つは深く感得し得ない）概念、他方には、この2つ、一作品の中に反映し得、一芸術的創造の實際の1つである。——作品に於て、2表現する2つの面と。——は、この1つ形成し得る2つの概念……、或いは、芸術家の特殊化される行為の2つに、その2つの行為が実施される、或はこの2つの2つの方向と。——は、容易にその2つの方向と。——は、他の2つの方向に於いては阻止される妨害を受ける。——と。この2つは、一種の形而上学的場を創り出す概念」と言ふか。之である。註6。つまり「問題とある理論とは、一般的であるの芸術から發して、芸術を目的とする芸術理論」は、なく、非常に他人の心<sup>本質</sup>事物の直観を構成する2つの抽象的

理論的視覚 vision である、<sup>1</sup>グッレリ-はこれを芸術家に  
 必須の渾身の対象と存在との顔面<sup>2</sup>強烈な視覚 vue とを  
 区別し、<sup>3</sup>この両者の関係を問題としようとする。  
 ①は<sup>4</sup>グッレリ-は《知的》諸因による感動、  
 より知的感受性のありうべきことについて語る。知性への  
 ものの依拠、その固有の出来事、その懐疑と苦しみ、そ  
 の光輝と悲惨、<sup>5</sup>これらのものを定着し復元する号行があ  
 りうる。もちろん知的感動は他の諸感動より稀であり、  
 そのような号行は限られ反応しを得る得ぬものである。  
 次にリセプルト・ワグナーが『トリスタンとイゾルデ』  
 の創作について誰かの手紙の一文を引用し、「私  
 は或る非常な情熱の支配下に、且つ数ヶ月の理論的瞑想  
 の後に『トリスタン』を創作した」に於ける情熱と理論  
 的瞑想との相反する二条件に注目する。そこには以下、  
 自らの行、<sup>6</sup>理論的瞑想の干渉についてその証拠を見出し  
 たいと信じ、<sup>7</sup>そのバマラールのあの抽象的象徴主義の立案

組織され記号法の方策、つまりレナールのの方策  
 を見出す。丁度、情緒的直観的生活の領域にしか存し  
 ない下うに見えし事象の一部門に適用せしむ、科学的  
 精神の全手段を用いての緊密、徹底的分析の手続きを見出  
 す。このことから、抽象的諸能力の行使、一種の意識的  
 計算の行使は、詩的価値の生産、創造つまり芸術の実施  
 と相容れ得るばかりか、更に芸術家の行動と作品の及ぼす  
 影響力とを最高度の効率と威力に達せしめる上には不可  
 欠であると考えらる。

諸芸術の秩序に於いて、巧みに導かれ理論的  
 分析は、丁度、人間の直観的可能能力を遙かに凌駕する、  
 自然に於ける作用手段と与える科学の如きものがある、  
 非常な手段の結合、この手続に於ける正確さ、複雑な  
 方策の發揮を可能とする、つまり強烈な持続しと迫力を  
 制作物に伝達するに役立つものがある。この結果  
 圧倒される観客もしくは聴者にしてみれば、この創造を

何か超人的存在の業として、同時にものをある。音

楽家の下を二つに分けるようにあり、五線紙に記す

の<sup>記号</sup>は、幾何学的比例のようには大きさをみることが

できず、その一つの通視の仕方にあるような数、しか

これらの数と概念とを正確かつ有用に与え

る。その思考と運算という、即ち理論化と実践という数と

を表すものがある。このように諸記号がこれらの中に

に広大な音の宇宙を表現する有機的威力を請け

る。このように音の幻覚的宇宙が、次に、全体の宇宙

を、この「無限の」複雑性の最も深奥の最も意味深い幻

覚と表現されるようにある。

建築は、このように音楽の過程を全て包みつつ、

音の幻覚的宇宙の代りに、可視的、触知可能な宇宙を

表現する。このように、その思考のより理論的分析の深さと多

様性において遙かに優れていることが、レリーフに思える

のである。このように、その過程が可能な言語芸術とし

2, 彼の純粋詩が理想と云ふべくあるが、このことは  
 137の別所でも論じられていたであろう。  
 ところがこのように実践に就いて積極的に手渉し  
 た理論的分析とは、ヴァレリーにとりて決してあの体  
 系的形而上学ではない。彼にとりて体系的形而上学とは  
 人間、つまりこの死すべき者たる<sup>(住)</sup>、絶え間なく流れ  
 去る広漠としど波打つ水面、あらゆる色彩と虚無に向  
 して押し流してしまふ広大な流れ、一切の流動を、純粋の  
 岸辺から見ているようなものである。これは夢を見ている  
 ようなものである。『エーポリノス』のソクラテスは  
 言う。「――私も私もかつてこの死すべき者の一員で  
 あったこと、当時私は、まさしくいふ私が見ていたよう  
 な観察から、いつさうを見ようと努めていたことを思っ  
 ていた。現にいまわれわれが置かれているような永  
 遠の<sup>淡</sup>勢のなかにこそ、《知恵》はあるものと私は考へ  
 ていた。――真理はいまわれわれの目前にありながら

> われわれはそれには一つ理解ができな。1 註7 =  
 これはイリソス川の岸辺に立つ異邦の哲学者ソクラテスの  
 回想である。ここが問題としなければならぬのは、そ  
 こで一切の流転するこの死せる者たちの世界での理論で  
 なければならぬ。彼は別の所で言う。「セ」で「諸理  
 念の一致体 - - - 諸問題の記述集である。1 - - - けれども  
 それらの下にある書物[即ち理論]は、いって自分がここへ  
 来る瞬間から無限に遠い距離に置く。そんな遠い先に  
 ある著作の全体を理念と伝えたことは到底つかない。  
 自分が寄る岸辺にたどるべくして与えられたのに、私はどこか  
 う近寄る aborder くらいしかわかりません - - - 。1 註8  
 つまりこの下にある理論に組織的に接近する方法はないと  
 いうのである。構築ということは、計画と実施、理論と  
 実践という問題を提起するのだから、理論と実践が二  
 つの下に相互干渉的であるから、結局二つの面を巡る諸  
 問題が一つの主題となつて終始する二つに及ぶのである









へと移行する。グーヴリ-はこれを能起の空間と、時間  
 間にとり空間の分解 *chronolyse* とする、これを相反する  
 変換の一種の対称性を認め、<sup>註11</sup> 雨の滴の一本  
 の線のように見えて、無数の粒が連続した一つの音とに  
 2 階なる。その言語表現として、空気が延びる、山の隆  
 起など、彫像が立つと、<sup>註12</sup> こととある。形態の研究と  
 運動の研究とは相互換的の反映を代表して、<sup>註13</sup> ので、<sup>註14</sup>  
 知覚には、2 得る、<sup>註15</sup> 一心像と、他の心像の予見  
 があり、<sup>註16</sup> 細部は次々に入る、<sup>註17</sup> 一つ一つの植物には、<sup>註18</sup> 全体  
 を想像せしめるのである、<sup>註19</sup> の程度の心像は細部に  
 こそ過ぎず、<sup>註20</sup> あるものは心像が等価であり、<sup>註21</sup> 知覚は、<sup>註22</sup>  
 の等価体系 *système d'équivalence* と取りあうことは、<sup>註23</sup>  
 グーヴリ-に於ける認識は、<sup>註24</sup> 等価物の變形の能力の  
 ことであり、<sup>註25</sup> ある物を知ること、<sup>註26</sup> 系統的に如何に、<sup>註27</sup>  
 物と現出に、<sup>註28</sup> ことと、<sup>註29</sup> 手段を知ること、<sup>註30</sup> 注視と  
 認識とは、<sup>註31</sup> 同一のことは、<sup>註32</sup> 注視には、<sup>註33</sup> 対象は、

単に外界の催眠状態を惹起する固定性から脱し、最初の  
 相貌を失い、常に見知さぬもの、奇異なものと変形  
 的に現れるが、認識に与る任意の一個の現象は結局望  
 んだものに變形されるということができる。つまり認識と  
 ともにある知覚的存相の分析がはじまり、分析の現象  
 とするものの一つとして、未分節と分節したものとの区  
 別がつけられるということが起る(これは必然)あり。こうして素  
 識の、注視の、認識の傾斜は、根源の宇宙と等価体系、  
 下るべき等価体系の類比 Analogie の下で眩暈を伴い、  
 傾斜に含みのある論理に従い自らの極限、つまり停止する  
 ことの不可能性へと赴かせられる。

人間は自ら観察する。この上にある知覚的であ  
 り感覚的である。これは二つの異なる受容のメカニズム  
 は自らのために表現に移してあり、感覚器官が受けと  
 るものとしてエネルギーの還元とある。この現象が産  
 生されるものがあるが、それは二つのエネルギーの差が、

一人のたのびある反省的思考を導入して、眼先の光景

を變形するに成功するのたのび。

が、レリ-にふいて認識と実践は二のたのびが

つぎにあり、知るとは手段を知るとはたのびが手段が

目的と變えるにたのびあるのたのび、このたのびが

理想レオナルドは、科学と芸術とを結合してゐるのたのび

る。たのびは二つはこのたのびが普通的人間をたのび単純に視

るにたのびはじめ、常に自己に月景 spectacle を添ひ込ませ

るにたのびと戻つてくるのたのびと二つに注目するに留め

ておこう。

× × ×

芸術的事象について考察するとき、諸作品と十分に定義される存在とみなすことは誤謬である。従って、創作物の生成とこれより通ずることを作品の作者に「必然」通線的に昇ることは出来ない。創作物と「い」は決してこれ自体にないで考察すべきは出来ない、具体的で一観察者の裡にある「<sup>に</sup>」従って、これ以外に考察されることは存在しない。また創作物が実施される中へ現象と「い」は、無知の内容の付随事件又は外的の偶有事から成る、これ、その結果が創作物の資料のなかには累積される結合される。この創作物が特に推敲と産出される程度と「い」は、この場合にも、遂に定義し得る作者及び創作物と存在の「い」である。つまり「い」は創作物と、何の干渉も受けて「い」は「<sup>(固定的に)</sup>」一気には得る作者と「想像」すべきは出来ない「い」である。創作には無数の時がある「い」は、その都度作者は「い」は存在するものとして存在する「い」である。

その「リアリティ」は、芸術的事象に関し二三の

因子を先づ区別する。創造者ありいは作者、作品という

可感の表象、ゆきかきしん子者、読者、観者、聴者の三

因子を分ける。こゝに三因子にっしと無意識的もしくは

含蓄的の綜合をたう判断は油断がたう、こゝにの一二

係山るもの他に關するものとして混同してはなう

いという。注は

一作品とはその自体で一個の物に過ぎぬものあ

うて、機能としてその機械が物質塊に過ぎぬと同称であ

うて、その存在は潜在的 latente である。そのが顕在化す

るために観賞者の感覺もしくは予め抱懷する理論が

たりしかるものあり、作品そのものという概念と取り

あうことは困難である。

作家は、他の人が彼の作品と呼ぶものを識るかに

もつとも都合の悪い位置にいる人間である。つまり作者

とは己がたうとて知らざる者ともしえる。一般にそ



あり、結局一創作物の完了とは放棄に下り、常に延長  
 し得るかも知れぬ一進展のふいに常に突発的現象のたと見  
 られ得る中止に過ぎぬという二つあり。

二つともその限界を確定さし終了した物としての  
 作品が、作者の側からすれば、己心内の全作から偶然に  
 切りとらるる一種の断片、過渡的形式としてしか認めら  
 れるという二つがある。そのうち前者は、今度、  
 読者、観者、聴者にと、それは、それや時間と趣之の構  
 築物として提示する二つに於ける二つある。

更に作家が創作に於て己れを程度に意識しうると  
 想定すれば、創作過程に於て自分が二つの位相を通過  
 してゆく二つを確定する二つに於ける二つある。第一の位相は、  
 感動的位相であり、それは作品とは無関係な外的干渉を  
 受けて、停止さるる凝固されず、変形の可能性から引き  
 改めらるる二つがある、あの作品の全き位相の時期があ  
 り、グッレリーが二つを未来の破片と名づけるものの混



海にたいして秩序があつた。それは、 $E = \frac{1}{2}mv^2$  である。

言う無意識の走馬の時期に当る a 2" ありう。注 14 (カ)

い、い「う」を「わ」に自らの内面から見ていふわけだ。一作品と

得うや、ハ、ア、イ、エ、オ、カ、キ、ク、ケ、コ、サ、シ、ス、セ、ソ、タ、チ、ツ、テ、ト、ナ、ニ、ノ、ハ、ヘ、ホ、ヘ、フ、フ、ブ、ブ、プ、プ、

a k の 1 に 己 k a 新 佐 野 明 和 子 町 17 丁 相 手 a = x z 心 12 町

「子の子は人の大の視念をつくり、同時には力

3. かりん、あなは、自分へ郵便物を送る手紙を書いた。読む。

[illegible]

餃 同 和 華 々    りん じん か 独 立 し ん と ぐ ぐ 一 和 解    一 配

例 11  $\varphi: \mathbb{R} \rightarrow \mathbb{R}$  を  $\varphi(x) = x^2$  とし、 $\varphi$  の誘導因子と  $\varphi$  の逆関数を求めよ。

[illegible]

物はゆき、*you* へ、*て* のゆきが十分に進行する。

α = 18. 要する一種の遊戲規則 — 文学の α = 18 は叙述や描

字や準備の類、つまり数々の序論 *holégomène* — a 定義の

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

かくて、 $\Gamma$  画家の運命は、不定  $a$  一人  $a$



相手への向きを付けるための、限定された諸要素を結合する  
 ことと級を命ずる。』註15      『＝』、芸術的創造に  
 いて考察するに、創作物の形に含めるべきことは、  
 の芸術者の課された、諸条件、諸因子の豊饒的な多様性  
 を考慮し得るに非ざる。従って、疑問されることは  
 創作物に於いて、それと誰がどのようにして作られたか  
 という問題である。しかしその作者が不明であるに於いて  
 も、どのようにして創作物と認めうるのかという問題がある。  
 次にこのことについて、レヴィーの思索をこれと、とみ  
 ることにする。

× × ×

事物を一つの創作物と認め、その創作方法と作者

とを順次に問うていくことはどこから始まりうそのどこあ

るうか。それは先ず事物を見るということは端緒がある

われわれは、われわれを取りまく偶然で無差別の形象を

なす夥しい事物のなかには、二二かこ二に観察される、あ

るいはむしろ注目と従うようなものの顕著な自覚の形成物

のある一つに於て精神が戯れられることがあるからで

ある。しかし通常の場合のものを見方は、<sup>(肉)</sup>眼で見るとい

うよりも悟性の眼で見るとの方がはるかに多い。「色

彩ある空間の代りに線とは概念を検討するのだ。立方体

の、白、黒、上に延び、ガラスの反射バと二つと二つ

に穴と成って輝いていふ形態は、線とは二つと二つ

に一軒の家なのだ、〈家〉というもののなのだ！複雑な

観念であり、多くの抽象的性質の協和なのだ。線は位置

置を変えても、それにと共存する線の動きや、線との

感覚のうけとめろ像を絶えず変化する表面の移動は、得

いかう＝何れ落ちる、——概念は変化しなにかいふ。」

注16      このうけは通常の見方は、己の肉眼より見て

いた自家中の用語辞典にしるが、知識であり、見る＝

への悦びと苦痛をほとんど知らず、すぐに眼につく場所

の選択、限定される体系のなかに住してしきう。いつ

でも見ていけるが、嘗て見たことがないもの、新奇

なものとして現れ出てくることがあるがあり、そのう

けは視覚は絶えず新たに依り加えると同時になにか破

壊していきがある。

鳩の群が歩いてぬき      この静かな屋根は、

松の樹間、墓石の列の間は、脈搏を打つ。

(海辺の墓地) 注17

墓地の急斜面からは、紺碧の海が眼裏に現れ、如くに

見え、その地方獨特の漁船の帆が、屋根の上へ鳩の群へ

といるように漁り、とぬき。 注18      つまり通常の眼には

静かな水面に映る月も水手でもあるが、詩人の肉眼には

海は視野の果てで通じしところにある。

もっともこのような知覚の現象は、視覚以外に

振られるような、視覚はあらゆる感覚のうちでもっとも

精神的であり、精神のなかでは視覚像が優位を占める

る。つまりある印象(impression, <sup>すなわち</sup>外から内への刻印)は、

錯誤 illusion と類比 analogie とによって補足されるであ

るが、このような補足は視覚像のあいだでもっともよく

行われる。たとえ、鉄の固さについて語りよとよほど人

々常に鉄の視覚像が産出されるが聴覚像が産出される二

つはほとんどない。

つまり肉眼で見るとは<sup>自然</sup>知ることよりも多くの

事物を見るということがある、むしろ逆に、永続的に普遍

の意味をもつとされる語は、実はそうではないと考

へて特殊な個人的な映像を喚起し、ある個人の記憶

や歴史を決定するものがある。したがって、創作物と創作

物にあらずもの、つまり人工、自然という語の喚起了  
 り映像にっいとも再検討されねばならない。人工という  
 語の表すものは、そのものの素朴、製造、使用目的、  
 製造者が自明の答へものであろうが、そのようである  
 あつても、それは製造の諸原因が全く不明のものともし  
 見えることもある。また自然という語は一般的に経験の  
 いかたの可能性をも含むかに思えるが、実はそうではない  
 」。それは人間より強力な存在にかが錯綜し、引き裂かれ  
 眠り、なす利権を施してゐるという視像を惹き起し  
 詩人にそれはやがてそのかたを人格化した、それと残酷  
 さとか優しさとか、いさゝか意図の存在を認めさせる  
 。「注14」しにがって、おれおれは、存在するものの  
 任意の一端から注視するにと、このことからはいじめの創  
 造物にっいとの間いさゝかおれおれはならない。

× × ×

『ユーパリス』のソクラテスは、ヴァレリーが

象徴的意味をこめこん場所、すなわち存在と非存在の相争う

境界がある《海と大地》との国境、果しはいない海辺を諸に

訪れ、と進んでいくときに、この二つの領国の際限のない

交換の玩弄物の一つ、純白で光沢のある堅い軽い手ごね

りの良い物体——貝殻——と見つけ、そのものの形成を

問う。この問はある思考の源であり、これがひとりでは

ソクラテスの建築的構築と認識の二筋道に分れていくに

と回想する。レーヴィットによれば、この自然の形成の

問題は、1916年の『カイエ』第5巻の覚え書（pp. 826 ff.）

にすでに見られ、1923年の対話篇『ユーパリスあるに

は建築家』にふいてはじめて文学的表現として現われ、

やがて1937年の随筆『人と貝殻』にふいて記述的分析の

鋭い哲学的試論の一つとなる、という。またここには

ふける人間の依品と自然の形成物との相違に関するヴァ

ヴェリーの分析に含まれるものは、アリストテレスが *Technē*  
 と *Physis* という主題を概念化したものを指しとんとあるこ  
 ないともいう。注20 二二では、グッレリーとアリス  
 トテレスとを比較検討することは本題ではない。むしろグ  
 ヲレリーが己れの肉眼によつて物を注視し思索しなるとい  
 うことがたとえられそれがもう一度引き受けを實踐してみる  
 ことである。グッレリーは再び言う。「私の大問題の一  
 つ。あるものが人間の作品であるか否かは何によつて見  
 分けられるか。これは聞きなれない問題である。しかしこの  
 問題は、精神的諸作品の生産に関する問題設定の出发点に  
 おいてかならずとらえられる。――」注21 ところでま  
 別のところでは、「――もしかすると、自然、産物、  
 も人間の行為の産物でもあるものが存するかもしれない  
 。――」二種の製造とふたりの製造者しか存在しないこ  
 とを証明するものは何ひとつない。」注22 とも言う。  
 つまりこの問いは、人工、自然という語によつて最初に



107

と、さういふのであつて、人間と自然との存在を問ふ＝

と、根源的にさういふ問に、通さぬわけはない。詩人の通

観は遙かな級の方まで到達するものであり、さういふ詩的依

拠から感得が、さういふわけにならなかつてゐる。

。グプーリ－の問に、対するレーヴイットの限定は、ま

じ別の機会に、さういふ点検を、さういふ必要があろう。

＝では、『人と自然』に、さういふ問に、

の展開とさういふ意味するところを、さういふ。



× × ×  
 自然とは是下オーに、われわれ自身もこの一員であ  
 る諸君の存在者の総体である。しかし、自然は、混  
 然として雑音の混濁状態であるが、この雑音の一方の  
 純粋音の混濁とく、あるものは純粋音の混濁の旋律的編成の  
 混濁とく一つの秩序がわれわれの注目と惹きつけられ、こ  
 の秩序としてわれわれは一つの形態と混濁の混濁の混  
 濁に見いだす。たとえば、結晶、花、貝殻など、可視的  
 物象が混濁である。われわれは、この混濁を<sup>(の形態)</sup>と捉え取り、  
 公式化し取り、幾何学的に再構成するに努める。こ  
 れよりわれらの対象物の構築の骨組み construction を構想し  
 する。だから、この混濁の意味と混濁の混濁の混濁の  
 注目と惹く。しかしわれわれは、この混濁の形成 formation  
 を理解しない。この故に、われらの混濁の混濁を当惑  
 させるのである。この混濁は、<sup>(一つの)</sup>貝殻に目を留め、  
 この貝殻の混濁は現象学的記述を行うのである。

貝殻の形態のそのものにあって全く外面的、一般的  
な叙述をすることができない。そのから、その形の主題は  
渦巻状螺旋形でありそのは管とこの理念と接しとこの理  
念を原則とするが、何れの貝殻に注意するとその中に  
何れの独自性が認められ、その<sup>一つの</sup>主題の多様な変化 vari-  
ation, 変奏曲となし基本的主題を言うことなく豊かにし  
ていす。そこには主題の潜在的可能性が示されていすの  
であり、これを幾何学的に僅かの記号で要約するところ  
があるが、優美な真珠母の壁のなかに隠れてゆく螺旋の  
滑らかな傾斜した入口の真珠は、幾何学的記号で要約す  
るところはできない。さうに貝殻の形態には本質的な一性  
格があり、それは螺旋の非対称性である。螺旋は非対称  
の形であるが自然界の貝殻には、頂点から見て右から左  
へと進みながら渦巻く貝殻は多い。著しい統計的非対称  
性がある。

しかしこの下のような一般的な形態叙述は、そのその

に「い」を何かに教えることはできない。われわれは自然に  
 注視しつづけている。これは知的概念にすぎぬ。それ  
 の間から始めなければならない。われわれは事実と理論  
 との膨大な資料、知識があると思い込んでおき、  
 われわれの注意を惹きつけるものに事物の大部分から取り  
 かに注意を外してしまふと、そのうち「それは、一  
 つの要に、全ての角度から検討されたと証明されたものは  
 何もない」がある。

「それは、<sup>(注23)</sup>私に、眼にとまると事物に「い」で、起源、  
 機能、他の事物との関係など何一つ知らず」という自然  
 の状態である。つまり「この物 *cette chose trouvée* (見出さ  
 れた物)」と生れた最初の瞬間、その外面の形態の一般的  
 性質を認めたが、更に問う。一体誰が「これ」を作ったの  
 か、と。私の精神の最初の動きは「作る *Faire*」というこ  
 とを思い浮かべることはある。

「作る *Faire*」という理念は、最初の、最も人間的

は觀念である。説明する Expliquer とは作る一つの方法を

述べることにほかならず、思ふに及んで作り直すことに

ある。認識は「わが」の意味で認識的実践と可言である。

作るという理念は、何故、如何にという問を要求する。

であるが、この要求から知るところを知りぬふり

するに足ることもあり得るものがあり、これは知るところ

ことが作る術を知ることにほざり帰着する場合があり

り、知識は今のところ本源に引戻される。

「ニビガアレリ」は白紙の状態から、懷疑という

術策に及んで、貝殻の形象の中にある種、構築と、ある

種の意図をきつかなうに思ふ手の創作の如きものと

を見分け得るように思ひ、自問する。

やがて、「誰がこれとほ、たか」という問は、

よきそれにある対象物が人間に及んで依るたか否かと

何に及んで認めざるを問うことにする。一見二の自明に

思ふ問も、ある物が誰かの手にた、たことに及んで承知

してゐるだけであつて、物々のものにそれを感じ、特徴や  
 且印が興わつてゐるわけでは無い。自然の物に對して乃  
 されるこの問ひは、実は、芸術作品を作つたのは誰かと  
 いう問ひと同根をもつ。それは芸術の神ミューズから生  
 れたのか、幸運の女神に由来する偶然か、永い労苦の結果  
 なのかという問ひであつて、作者をモーツァルト、ウエル  
 ゴリウスと呼んでしまふ意味はなく、さういふもの  
 は精神の中には生きてゐるのであつて、わんわんの裡  
 にある？創作するものは決して名前を付けないのだから、  
 それに第一章で述べたやうにヴァレリーにとつて、一人  
 物とはその可能な諸々の人物、そのありものの観念とな  
 つて請ふ、それあるものはその時、その時の姿を作品に  
 刻み込む、そのやうな人物の全体であつた。

ヴァレリーは再びこの貝殻を取りあげて考へる。

それは、空間の諸形態に對するわんわんの感情と、触覚  
 をたのしませるものにしてわんわんが指の力で可塑化

(まう) とする本能との両方に、良く通い、魅惑的に自ら  
 と差し出して行くからである。『=』の貝殻を、誰か  
 が、誰かのために作ったのだと主張するにと已好びて  
 入は一向に見当りないのだ。ヴァレリーに拾われ  
 貝殻は全体的な形、つまりその各部分の、すべてが相親か  
 成る連続を、顕著な脈絡を、明白な外観の連関性を把握  
 し予見し得るほどの成る調和を示す、このように形の  
 のといて彼の眼の前に姿を現わしたのだ。小石は大  
 きな石の破片でもあろうし、小石の破片はその数だけ、  
 他の小石と作るだけであるが、貝殻は破片と作、とても多  
 数の貝殻とはなすぬ。その一つの破片はこれに接合すべ  
 き破片の形態を暗示する、つまり破片は一つの全体を要  
 求するのだ。

この『ヴァレリー』の考えをよく理解しその正当性を  
 確かめるには、われわれの手の働きと精神との関連を調  
 べてみれば良い。注24 あり事物はわれわれの注目と惹

くとき、われわれは、その物を注視しつつ、それを手に取り、  
 それに手を引つ、握り、返し、みるものがある。この時差が  
 ない、その物に触れ、それを握る手は、不意に障礙物  
 に突き当たった、それを壊すか、あるいは自らを傷つけるか、  
 ではない。手はその物に触れることで自らを伸展させ触れた  
 や、それや今度は自らを種の *réflexion* (反射、反作用、  
 反響)、手の構成要素である多数の小骨と関節によって、手掌  
 を開き、握らせ、指を屈伸して曲げつつ、その物の形を、  
 くりと包むようにして柔かく握りしめる。手は物  
 の形を自らによって作る。手に関する動詞、*prendre*,  
*saisir*, *tenir* 全て把握する、保持する、と表す、同  
 時に知的機能、理解する、などをも示し、更にわれわれの  
 根源的態度、つまり自ら世界を開きつつ自ら閉じる様を  
 さまざまに物語する。注25 物を知るには目の働き  
 と手の働きとがある。この二つの知覚様式はいわゆる類似  
 作用とでもいうべき作用に基き、二要素に統括されてい、



といふ諸人の知覚作用とは是に導線体系を有するものである。  
 あるいは、これらの現象に著しい差異が認められる。視  
 覚はこれらの間に事物の半分しか知ることが出来る。視覚  
 は世界の一般的連続性と、これに形象化されたものの対  
 象の親縁集団 *communauté* とをこれらの間に表す。視覚の  
 区別とは可能的諸行為の輪郭に過ぎず、今更には行われ  
 る行為が対象とし、かりと把握しこれに身体の高みに上  
 る上り、宇宙への所属からより離れて互に独立した諸人の  
 身体で空間を住みつく *peupler* となる。註26 視  
 覚とは反対に私が触れることが出来るのは二物に同時に  
 はない。しかし、2 感覚は互に互に人間と本来の個人性 *in-*  
*dividualité* と諸存在者との不連続性に関連するものがある。  
 つづいて述べるとは選ぶ手である。手は手の要求するものを  
 奪取するが触れず触れないものもあれば一時無視するものも  
 ある。手は触れる手は手の意に反して選択しこれに  
 なる。手は自らを露呈しては別、である。この手は



能起にかゝる多数性を経験してゐる。また、しかし一

純粋視覚、純粋触覚と云ふ二つの感に於ては、 $a$  及び  $b$  の

盲人や不具者を調べてもその証拠はない。人間は常に全

体的であり、知覚は全に等価である。視覚と触覚の差異

とは、 $a$  及び  $b$  の一つの両義性を表わすに過ぎない。触覚

が起るうへに、これは視覚の領域に起る。二つの感覚

は互ひに交錯する。

物に触れる手は、それがかゝる深長、力の入れ方、

と無意識的に行なふかの契機となつて入る変子二つを呈現

する。二つの力能動と受動との相互換性は視覚に於

て起る、しかし、二眼と手とは、 $a$  及び  $b$  の他性 *l'antériorité*

と一致する可能性を有するものである。身体的感覚が二つ

のうちに  $a$  及び  $b$  の他性と距離の一致を示すのである。

あるが、二つの二つの二つの反省の形態と次元 *dimension*

と云ふ觀念を明確化する手は二つありうるのである。

身体を基礎として事物と私とが分離するに交錯し

今日もまた手紙を書く。これに全うな時間がある。

の後も中断された。現前にしむべきところの努力がある。そして、世界の果てと測る器量があり、存在論的分裂を生きてゐることも言える。

ここでも再びギャレリーに度々収められてゐる。以上

の諸考察を通じて、ギャレリーは結論する。貝殻の創作

は可能であり、人間の創作という創作と異なるところは

いと。貝殻の形態に統一性、全体性が認められるから

から、このことからこの貝殻には創作行為における指

導的理念 *idée directrice* を与へることを得た。この<sup>手</sup>は可能

の形態の一つであり、先在的理念であり、依り着き、力

に下り、作品として実現する。この作品からは判

別と区別され、存続し監視し支配する理念がある。「創

造するものに私は分裂する。」とギャレリーは言う。注

× × ×

と = 3 " 4 " 7 " 11 - は、形態と他の属性の諸要因

から引き離す。先天的形態の観念・は、その似姿とある

現実の形態にそって、その道に、選択する素材と

なるもの、その多少も規定する行為の差異に、と有

りうるに過ぎない。その現実の形態は或る大きさにとつ

て、そのはいつてもより大きなものより小さなものを

之を二つを区別するに、やはり一つの形態は、その

ものとして存在するに、その出来のりがある。

次に、形態と属性との属性として、そのものない

4 " 7 " 11 - は二つの形態と見られる。その一つは生物の

有機的の属性とあり、他の一つは人間の固有の属性と

である。前者にないとは、唯一の形態が唯一の方法で

かたは、いかに自ら成るもの、その二つは一

つの世界に存在せず、その行為とそれの理解

理解するに、その出来のり。二つの方法でそれの属性と

1 は、われわれが、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 =

1 時、われわれは人間は動物と異なり、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為

2 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

2 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

3 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

4 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

5 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

6 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

7 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

8 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

9 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

10 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

11 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

12 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

13 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

14 行、この世に生きている以上、われわれは、この世に生きている。 = の行為、この世に生きている。 =

系统的特征函数是  $1 - 7z^{-2}$  和  $1 - 7z^{-1}$ ，求  $u$ ， $z^{-1}u$  是

3. 關注「不滿意行為」的「多餘性」及目標的「可衡量性」

秩序のゆるみ、明確なシステムの現実を要求する。つまり

4 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

問と自は a n n a 或は特殊 n 道具 instrument と it 下 = と

二、五、七、九、十一、十三、十五、十七、十九、二十一、二十三、二十五、二十七、二十九、三十一、三十三、三十五、三十七、三十九、四十一、四十三、四十五、四十七、四十九、五十一、五十三、五十五、五十七、五十九、六十一、六十三、六十五、六十七、六十九、七十一、七十三、七十五、七十七、七十九、八十一、八十三、八十五、八十七、八十九、九十一、九十三、九十五、九十七、九十九、一百。

創作は、いかに人間は模範と意志と、の持統と自らを置くか

数  $a$  现在是一时的不足  $a$  努力已要下子 = 七

つまり、この系統は衰退し、注意力は分散してしまっている。

子ハハハハハ人間の明極ニ已分ニハ、諸機能の已ニ利哉

1. 集甲 1, 晚回 1, 鼓舞了 1, Fair, 主元全 1, 性腺 1

[illegible]

2 " 3。 熟 考 2 n 2 計 画 desseins réfléchis 也 熟 考 2 n 2 構

築行為 construction volume 12, ねん山にq 表面化し存在 有様

の活動と云ふは、無縁であるに因らざるは、 $a \neq a$

α? α, ~ = 1" 人 間 は 素 材 と 時 機 と 運 命 と あ り 貝 殻

と似てゐると感じることがある。その暗闇に生命は

11. 4. 17 側面的 lateral 乃紅字 2" L 亦 = 9 紅字 以從事 L 乃 11。

二 = 二〇一〇年，生命は人間に不可欠の要素である。

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

			=	a	j	i	:	L	Z		人	問	a	利	に	a	に	方	を	知	s	e	"	j
--	--	--	---	---	---	---	---	---	---	--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

二と二貝殻が理解さるるの2"あり。いづれもと今度、

二、以上問題，已送交有關部門，由有關部門負責處理，並請有關部門將處理結果，隨時向有關方面報告。

[illegible]

物の有用性、つまり何の用にもつかないものは、自然淘汰される。

質問: いゝの唯一の著者が何人か。いゝは

級へ眼と指を染しませるにあり、俗は音楽の一楽節を

月曜、土曜に、午前10時過ぎ、午後2時過ぎ。午前10時過ぎ、午後2時過ぎ。

人 階 a 子 子 街 街 街 a f j l m n 何 s a 父 要 性 t 7 5

生命に關する何物もこの命に存し。これは全面的に。

れ 己 沃 迄 じ う 3 子 7 或 3 必 然 か s z c 3 の z t 7f 13

18, 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



或る物に於ては常にこれにあるが物への関連の問題と

その有用性の問題を一先不措く。先に進みぬがため。や

ゝゝゝは物を未だ充分には知ることがない。物を知ること

には、その物の始原を知ることと関係してくるからであ

る。

創作の始原者といては、レリ－は三つのものを挙

げて検討する。第一は人間である。第二は人間と同形的

anthropomorphique に理解される「自然 Nature」である。

つまり人間が作るべきを知らず、しかる人間には依る

にそのように見える一切のものを、人間は自然が生産

すると看做す。「自然」とは産出者であり、Nature *naturant*

(能産的自然) であり、その産出物を Nature *naturée* (所

産的自然) と言う。第三は「偶然 hasard」であり、偶然

の産物などと言うが、これは単に或る注目すべき物に過

ぎず、要するに思考する人間にも「自然」に相当する

得るものや偶然のせいには帰してゐるに過ぎない。偶然



は何物をも産出し得る。此は偶然の或る物に於いて特に  
 敏感な人間と引き入れ、<sup>(の関心)</sup> 其の人物に於いて或る物に注目  
 すべきものと得る。この三者、人間、「自然」、偶然は  
 互に結び合はるる人間の介入がある、この三つは成り立つて  
 いることに注意し得るべきである。「自然」は原理的  
 に人間同型的<sup>ヒューマンライク</sup>に概念化されていゝ一つの力であり、偶然  
 といふことは人間の関心がないから成立しない。  
 動物の始動者である貝といふ生命の切きについて  
 は、一先には顕微鏡的観察に於いてその動物の外部の  
 攝取するカルシウム塩と其にその諸々の器官の切きに  
 より自らを養ひつつ貝殻を形成してゆくことを知るが、  
 このような分析的観察の間には全体の秩序の形成、つまり  
 この軟体動物のものを見え、としよう。他方貝の発生  
 についてはその原因に於ける仮説を立てられざるが、  
 は全<sup>因</sup>て因果律に基づくが、この因果律も人間の想像を予見し  
 得ない非人間的な事実に於けるあまりにも人間的な仮定

に由来する。結局、人間の精神は、自らの外的行為の諸手段について有する意識、その行為の機構を認識する必要を感ずる行為が自己から生じるその様態について有する意識、そのような意識に於て、厳密に限界を画き出している。このような行為の型が、われわれの知性が何きうるものの唯一の原型<sup>モデル</sup>であり、この型から切り離れてもわれわれの知性をうけつけない。

無機物についてわれわれが知るところ程には生命的事象について知られたいが、われわれは己れ自身の生長を知覚するにとどまらず、つまり感知し得る結果を感知し得る変化から抽象するほどに緩やかな進行をわれわれは想像するにとどまらず、観察の記録に不意に行われしものは全く無関係なわれわれに属する事柄を当て嵌めようという仕方以外に生命過程を想像するとは出来ない。

貝殻が人間の創作物であるか、珊瑚の産物であるか。



故のなけれは想像出来なかつた。しんが、その動物に

対する考察は人間の創作に對する考察と微妙に結び合

わたりを得ないところがある。そして非人間的な事実という

ものに合致するところを断念し得られなかつた。それ

のようである。

つまり、人間<sup>(行為)</sup>という避け難い形式が山々山々に別

れのそとに区別することと教へる諸構成要件、それ

らの感覚上の山々山々が区別せざると得ぬ力、時間、素材

、結合、相異する「大きさの順序」等が、貝殻の生成過程

にあるのは、渦巻状螺旋というこれと避け難い主題に合

して、無差別に不可分なものと区別し組み合わせるというこ

とはかなりありうることと要する。出ま上、その貝殻の

有する文様や色彩分布の配置は「測地図 *geodésiques*」

と思われ、何か知らぬ「力の場 *champ de forces*」と暗示し

る。そのような仮定を想定せざるを得ない。貝殻の示す

創作上の確實性、内面的発生の必然性、形態と素材との

不可分相互的結合，これとそれのよく関係せしむるその

は人間の行為の意識の中心に見出すべきものである。若

し作家として、その行為の素材は外部から得、自らその<sup>全体</sup>を

に分類される精神の或る特別の適用にまつて、自ら

進歩する形態を定むるべきである。芸術に於ける気質と

とは、このようである。制作は、人間の作品の中に欲求

にあるものは発見するといふ感情に外ならずぬべきである。

とゾラは言う。

彼は、自らを貝殻と作ることに自らを生命を維持

するといふ一つの異な活動を行なはねばならないが、この

内的統一にまつては知られぬ何を知るべきである。

しかし貝には更に驚くべき二つの位相が認められる。一

は位相は、独り閉り籠り、堂々と何く己が不在にない

構築に身を捧げる時である。二は位相は、この堂々と

して旅人の隠れ家と運命を交へつ環りつ世界に歩み出し

探検する時である。生存と経験と<sup>(に使用)</sup>は二つの形式が、

交互に見に抱かせる二つの意識、二つの空間形式、二つの時間、二つの幾何学、二つの力学を原理と法則との唯一の図表のうろにどの子うにこれ結びつけようか、というアレリ-は問うたがら、見が己の世界的経験と己の肉体的生活経験とを調整するのめには、予ん、己の身体組織に就いてこれと識別し、懸念とがこれを得ぬ予、よく相異な二つの生存形式の下に「自然の統一 *l'unité de la Nature*」を推現に下、これを見去るのめには、見はラッラスの言う「最も崇高な分析能力 *les ressources d'analyse la plus sublime*」とをかり、これを下しに請うるとはできぬと言明するにたなる。

こうしてアレリ-は、人間の創作と自然の形成とを比較しながら、人間との差異性には、これ能産的「自然」を想定し、そこには二つの空間性と時間性とを見いだし、この背後に「自然の統一」と「最も崇高な分析能力」とを措定せざるを得なかった。しかしそこには見去さるる「自然」の完璧性とは、人間の創作を一つの極とする

反極に見出されるものがあり、人間の創作の理想にほ  
 らない。しかし人間自身が、ある時は「身体・物体の  
 世界 monde des corps」に、ある時は「精神の世界 monde  
 des esprits」にあり、われわれの反省は、この二つの多様  
 性、「時間」、「変形方式」、「力」の様式を組み合わせ  
 方式を、この差異性を解消せしめる方式を、常に探求し  
 ている。自然の物、この具象を巡る問題には、人間自身に  
 ない不可知な事柄、つまり自然と、人間的問題にはま  
 った取り囲みつつ自然にあける不可知な事柄を欠如とし  
 て頭々にしつつもこれは自然の統一者としての「自然 Nature  
 」を感じ取らせることにはな、たのびがある。完璧な作品を  
 作るという願望は、このように自然の完璧さ、つまり計  
 画し得ない、迷い、労作する人間の創作がある見の不可  
 分の確実かつ必然的創作に近づくことであり、自らの身  
 体的運動と完璧に外れることなく精確に道と歩み出そう  
 とする願望であって、いかに自らが能率的である「自然



「<sup>デミウルゴス</sup>造物主として「神」としての欲望」がある。

今やこの自然の物の有用性が明らかとなっている。下

わろしければ、ヴァレリーにと、て、その哲学者やクラテ

スにとって、自らは何者かあり何を知り何を知らぬか、

をいささか考えさせるところにおいて有用である、この点。

しかもこの問題はさまざまの問題を次々に派生させ、そのい

ずれも必ずしも不可知の問題であることがわかる。つまり

自然の物を、自然の制作した作品を中心に一連の問題が集

められ、それらが相互に関連しあっている一つの円環を

形成し、こうしたものがこの円環をなす一つの人間の作

品となっておりその周りに新たにさまざまな問題を集めるこ

とになる。一つの作品はまた新たな作品を呼び、ここには

素樸せられかくの如き一つの場は、多重の構造と存在

をもち、作品、制作と巡る求心的場でありながらも、その

中心は完結せず未完のものとして遠心的場でもある。ヴァ

レリーの『人と貝殻』、あるいはかつて分析した『ユ-



パリ / スズキは建築家』が何かをいぬにのつうな場と、  
 一方は問いとして、他方は対話的弁証として素描するも  
 のである。

これを「二」、自然の創作を向う二つに子り、反社  
 的に可能性として、主として多重構造の場として（人間の）  
 創作の構造が明らかにされた。今や創作の「二」も、と  
 も本来の「二」あり完璧を希求する創作、すなわち芸術的創  
 作の一つ建築的構築に「二」を述べたりはならない。

× × ×

建築的構築とはヴァレリーにとって何であるのか

を知るには、『ユーパリス』にある『建築家』に依るべ

いだろうか、この対話篇の読み方には一つの注意が必要

である。登場するソクラテス、パイドロスの両者とも

作者ヴァレリーの発明した人物であり、彼の純粋精神を

表わし、これが二人の人物となる、と弁証法的に問ひかけ

をしている。しかるに、これが『肉体と<sup>(精神的)</sup>知性

』である、死すべき者たちの生涯と運動の時間を象徴する

イリソス川の岸辺に出で立つ冥界の幻である。しかし

ヴァレリーが度々強調するように、人間は計画と実施、

精神と身体とに自らを分裂する。しかるにこの岸辺の

幻達は全くの虚構ではない。生身のヴァレリー自身が、

自らの創作行為において作品の中に字と墨と焼付けられ

る自身の精神でもあるのである。この二つについては、

最後には互に触れあうようになるであろう。

砂浜でグァレリーの注目を惹く貝殻のように、  
 街の中には精神に取り付き魅惑して止まらない、「歌う  
 chanter」建<sup>物</sup>築がある。周知のようにグァレリーは、荷車  
 から吐き出される石炭の堆積にも劣る、口をきかない建  
 築物、日常的慣習によってそのその<sup>有用な</sup>性格を意味する語  
 りかける建築物、「人間としての自分自身にさか  
 った努力しうる人、つまりある一人の自分を選んでそれ  
 と自分に強いることのできる人が稀なと同じくらい稀  
 な、真の美を顕わすおのずと歌いだすような建<sup>物</sup>築と区別  
 する。これわれが二つの問題としなければならぬ。一は  
 この歌う建築物である。歌うを表現する chanter とはラテン  
 語の cano 及び carmen に通ずることがある、それは歌  
 うことであり、響かせることであると同時に、詩作、神<sup>話</sup>  
 託、呪詛、魅惑、宣告のことである。歌う建築物とは、  
 従って人の注目を惹き、それを注視するものを引きつけ  
 て離さず魔術のように<sup>（その者の精神を）</sup>魅了し、ある共鳴を喚起する建築

物のことである、まさしくあの自然の作品、貝殻の如き  
 もそのことである。これは、重たき議論や迫圧しき会話  
 に稱せられたごく小なる一句や僅かの沈黙が、非常な重み  
 を持ち絶大な効果を生み出し、結局は論述全体の「心臓」  
 実質となすような、あの一句や沈黙の如きものである。そ  
 の音楽の主題となる一小節の如くに耳につきるといふ程に  
 返り響き返り響いてくるものがある。ユーポリノスが初  
 話篇のなかで、ヘルメスのために建てたあのささやかな  
 神殿が、老としたあるコリント娘の数学的形像だと言う  
 とき、この<sup>純粋な</sup>形像が、祝婚歌と伴奏する笛の音の如くに、  
 神殿を見るわれわれの魂を刺し進み惑乱させて魅了するの  
 である。マルゲリータ自身、詩集『魅惑 Charme』の一  
 詩篇において列柱の歌うことを述べ自ら『列柱の歌』と  
 歌っている。

このように建築物が歌うことを感得する者は、つ  
 まり可視的形像が純起する音の一瞬の集合とに秘やかた

暗合、あの振源的類似作用にちって、かの言い表すこ  
 とはできないうが、私に感じとれる存在を感じてゐるの  
 あり。神ならぬ死すべき者でありながら、このやうな類似  
 についで、自己の存在を他者に押し進め、究極をきか  
 れるまでに思索を進めることの出来た者、この者は自ら  
 の内奥のしかも万人に共通なあり一つへ起源を目標とし  
 て進み、やがてにどり着く貴重な地帯にふいて、この世の  
 もたらぬ曖昧さの状態——評的状態——に自己を押し、  
 うしろをいじり、この優美な姿は直接に楽音の純粋さに  
 通じ、汲めども尽きぬ和音の感動で魂を慰めようとする  
 建築物を構築する者、このやうな人物こそ理想の構築者  
 である。死すべき者として「自然」の造物主となるべき  
 者である。しかし、このようにして実現すべき建築物、  
 構築者とはどのやうなものであるか、これを知識として抱える  
 ことは出来ぬ。ただ夢想するものが出来ただけである。

構築という行為のみが確定な事柄である。

ユーパリオスを魅惑するこの歌う建築は、不可知  
 の創作物としての完璧な作品を夢想せしめることにより、  
 ユーパリオスに戦利を与え、批判となり、罪を自覚せし  
 めることにおいて有用であつた。形態を可視の対象に実  
 現し自らをも実現するこの戦利であり、これを<sup>意識的</sup>反省す  
 ることにおいて批判であり、かくして実現された対象が  
 己れ自身を新たに変えさせることによりこの対象は一つ  
 の誤謬として見出される点において罪であつた。

“それは”レリ－はユーパリオスとして構築の過  
 程を順次語らしめる。

先づ精神の程度の緊張状態において至極さへる詭  
 幻の状態の恍惚において、人は最早や己れ自身にはない  
 、私と誰かの諸対象を判断としないう催眠にあり、この夜  
 の闇から精神の諸々の能力が発し、幻覚の作用で現実にな  
 つかうと進み寄り、自らは己れの沈黙に下つてこれに懇  
 願する。この一瞬この能力は精神を圧倒し絶体絶命の苦

間を惹き起すありあつた恩恵であるが、構築者はこれを  
 制止し、自分自身の生命の一種の中断にまつたこの能力  
 を彼がもつたとき、不分割なものを分割する。つまり諸  
 もつた<sup>イデア</sup>観念の生起するものを緩和し、生れ去る一つの形  
 態をみつけ、みつける己の自身がこの可視の物件へと  
 構築しようと思ふのである。この一瞬にあらゆること、  
 或る対象の上に落ちる眼差とそれと同時に生れる認識と  
 の間に起る<sup>(はずの)</sup>一切の問題が出現する。こうして構築とは、  
 まさにあつたとする未来に、この新しい力の強さはこの  
 まさに、かつてある過去の妥当な要求を満たせること  
 であるのだ。これだけの現象を生きる日常的人間が、構築  
 するとはするにしてい矛盾であり、この<sup>(利便)</sup>行為は晦渋ならざる  
 と得ない。

次に利便行為における精神の働きに於ける身体の  
 協調が記述される。ヴァレリーはすでにデカルト的方法  
 の批判の一環において『身体に関する単純な考察』を行



い、ナルロー = ホンテイ の身体性 の問題を予知してゐる。  
 ユーパリオスは語る。「この実体(身体)に於て生き  
 てゐる者は自分の見るとの触れととの性質を分ちてゐ  
 る。何うは右ともなりてゐる木ともなる。自分が包みこま  
 れてゐる質料と接触を交し、呼吸を交す。自ら触れこま  
 れる触れられし、自分の重みをかゝるがために他の重みを  
 交へてゐる。――やがて夢をこくは無限の眼りに落ち  
 たりとき、ふんふん水の本性を手みがえらせ、砂と化し  
 、雲と化じ(る)。他のときにはまた電雷を蓄え、稲光を走  
 らせたりもする。――」もちろん身体性に基く私と物と  
 の相互交錯の事実からこの言葉を理解しなげればならな  
 い。

精神は自らのみどりにも近くにはありてゐる精神がこ  
 こに浸透してゐるこの身体という自然を正確に利用でき  
 ず、しばしば精神は己が空虛な殻の間にこもり幻を生み  
 出したが、やがて曙と共に光の中に歩み出て身体と盟約を

結ぶ。知性は身体を呼び寄せ、身体の現実性を知性にも寄  
 与する。ここに「身体」と「精神」は、  
 両者の「娘」となるべき作品、つまり両者の結び目と  
 発見するところになる。身体、現実の「現実」と、精  
 神、創造的不在との両者が存在を争い合いながら和解し  
 結ばれる、この両者が整然たる構成のなかには結合する。が  
 、レリーフを書く。「もし神々の加護にあり、両者の協力  
 して作り、これには便益と優美とを、美と持続とを、ま  
 た線に對しては運動と、理念に對しては数値を交換する  
 ものとすれば、これは両者が互いの関係、互いからの行  
 為と発見したからにすぎないであろう。願わくばこれらの両者が  
 私のアートの素材を介して、互いに協力し合い、理解し合  
 うことを！ 石材と互いに加えられる力と、外部線と互  
 の内部に与える質量と、光と影と、作爲を加えられる配  
 置、遠近法の幻影と重量、現実感と、これらの両者の交渉  
 の対象物であり、そこから生じた利得こそは、遂に私が《

完成」と名づけるもの腐敗するにたのみの高くなるべき

ものなるに。」<sup>註30</sup> 二つのものの理想の建築物と理想の

自己表現という完璧さへの無類の祈りに他ならない。構

築<sup>と</sup>は二の存在と不在の両者の結びつきそのものである。

自然に於いては、無機物の形成と生物の生成とが  
 べつ々の構築と分離の原理とがたがひに、2進みである。  
 自然の範疇には細部も全体も区別なく自らとの脈絡を得  
 つつ、自らと自らにありさうするものがすべて同一の身  
 体 substance を構成してゐるかの如く全ゆる方向に向、と  
 同時に成長する。しかし人間に於いては、ある一つの思  
 考を源泉とする行為に基づき作品が産出される。作品の構  
 築する二つから原理は分離され、厚現にと、2作外的な  
 力に下つてその原理は物質に強制されるが、行為は二  
 力の原理と物質に伝へる手段である。それゆへ人間は、  
 ある含み含みたる関係にある二種の時間、純粋可能性の  
 時間と自然の時間の二つを創造する。この原理は常に判  
 明なものである筈だが、人間が自覺的に已れを建て  
 通し物を区別するとき、——同一の身体が両手が触れる  
 時、その一方の手には「私」が局在し自ら触れるものとす

りも一方の触れられと、ものゝけと触れられ、この二つ

の自覚過程の現象学的記述に示されるように、<sup>注3</sup>

つまり、グッレリー「<sup>(le tout est l'ensemble)</sup>」の言う体系的全体、身体 corps、精神

Esprit、世界 Monde の眠れ、均衡がみえ、この二つは建ち通

さぬ時、人間が自ら従う原理がある。身体は行為にみ

え、自らを手段と化す、精神は知を求め愛し、世界は耐

久的に持続しなければならぬ。そこでグッレリーは、こ

の原理を、ウィトルウィウス以来の建築の三原理と同じ

美用強の三原理と認める。この原理によつて自らを建通

す時の構築の度、その作品が完璧な作品であり、そのよ

うな作品は建築だけであり、建築こそが最高の構築を現

現すると考える。

この三原理はグッレリーにおいて身体・精神・世

界の全体と相即であるから、当然この三つの原理も全

体的に理解すべきものである。幾世紀にも及ぶ使用の結

果必然的に最良の形態が見出され、いかに自らから

こと言うべき道具はある。それは無数の実践の末ある日  
 こそこそ理想に達しきこにといひます、そのもうひとつと  
 もそのな、確かな形態の収斂である。それは多数の模  
 倣を呼ぶが、この模倣がその形態以前の模倣に答を待た  
 ずかゝることを隠蔽してしまふ。このもうひとつは<sup>可視の</sup>形態に  
 いるのではなく理念的な事柄にうゝこを起るこゝが指摘され  
 ている。こととは外から予測し知れぬ選板にうゝ選板を集  
 約していきと思ふような言葉がある。<sup>それ</sup>幾何学者の述べ  
 る簡潔な考察の言明はこのもうひとつの厳密な種類の美に似  
 たる比類のな、探究を表明していき。こゝで芸術家こそ  
 が自然にいいみがかゝる可視の形態とこのもうひとつの言壁に  
 にみいゝ見あはうとするのと、詩人や幾何学者達のうゝ  
 に、生きこたへの自然に好して言葉と公式の才への自然  
 を置きかへ、精神にうゝて明確に限定さる管理さるる行  
 爲にうゝてその自然として完成さるる世界を構築するの  
 とが比較される。このもうひとつの世界は生きらるる世界から

けるかに近づくと同時に、部分的にはそれと一致する  
 ものと接近する。そこで、完全な形態というとき、  
 第1の自然における構築と、多少とも第1の自然から抽  
 出された第2の自然における純粋な構築を意味し、  
 程度、純粋な理論<sup>理論</sup>が、実践<sup>実践</sup>と反面的に色んなところから  
 示されるのである。そこで、分離された原理にすぎない  
 構築するべき、意義の強調されるべきにすぎない。



・ × × ×

分離された原理に於る構築とは、実際にはどのよう  
にされて実行されるのであろうか。建築の構築では、こ  
れはどのようであらうか。

一般的に感覚的事物の存在様態は多様であるので  
、これらが招来する結果は無数であり、これらが果す現  
能は無数である。つまり或る一つの思考の行為が内包し  
うるより遙かに多くの性格と結果と現実の事物は一つ  
一つ背負っているが、しばらくの間、人間は二の多様な  
現実と自ら進んで征服する。

構築は先づ自然を認識するところから始まる。しか  
しこの認識は、一般的概念——既成のそれより悉意的な  
——に基づく認識ではなく、自己の全く個人的知識、こ  
れだけに一層普遍的になりうる知識に於て行われる。自  
然の個人的経験に於いて、この自然とある物体に及ぼす  
諸作用に過ぎず、自らはこの作用に反抗する反作用を

見出そうとする。自然界にあっては二の作用反作用の問題にもなるもののであるが、自らと全自然に対抗して造くことはより作用と反作用の力の緊張が有効性を生み出し、われわれの能力はその時、さまざまな形態と力とでどのように処理するかにかかっているのだ。シドンの港のトリドンの船の構築は、動揺してやまぬ海を設け作用としてその反作用として形づくられピイドロスは述べる。注32 作用があり、そこより反作用があるのだ。あり、障碍が進行を妨げたからこそ進行そのものが可能となる。しかしこの有益な障碍は出現すれば精神の動きを妨げるように作用する。従って形態を選び出すことは芸術家の精妙な行為となり、前進するものに必要なたのは障害物から奪いとり、動体を最小限度に防げるものにかう二から受け取らなものは形いかににかかっている。

ピイドロスがソクラテスに造船師トリドンの作品を描写する美しい文章がある。

「私は彼の作品のうちでもっとも純粋な娘、流線形の清楚な『反愛』号が許に出てゆく姿を二ヶ月で見守りし。処女航海に出発する宵の二とです。そのあかねさした頬は、進みゆく水路から鮮やかなる二と二とくちくちと接吻を受け、堅く月をほろくで巾の張りきった三角形が、彼女の腰を液に押えつけていました。」 注33

そこには、精神が描き出す形態の輪郭が身体の行為と結びついて着色され、生み出された作品は自然の中に歩み出し、自然のなかの物体としていつの日かまたソクラテスの注目を惹くことになるのである。自然・身体、自然・物体と重なりつつ、作用・反作用の<sup>ダイナミクス</sup>実践と<sup>メタ</sup>理論が結合する。実践のほじまりに先立って理論が予想されねばならぬが、理論は身体領域に限定せられて実践となる。いわば理論は身体的存在に問い込められる。しかしヴァレリーは才女が身体で予感したように、身体的存在は、その外に身体的存在をうごかすものと原理的には

已前とらへた。 <sup>13/</sup> 今では可能的領域にあり、認識は今の  
 二から何ととかと汲みとりつつ身体の領域に繰り入る  
 二に限定する理性である。しかし精神の二は二の存在の  
 領域から透脱する。創作とは自らを張り通す二とあり  
 、構築するとは作品を創出すると同時に自己と建てる通す  
 二とである。二の二うに透脱する精神は一切の存在の  
 領域に限定しつうとする精神を更に限定しつうとする  
 意志であり究極的にはあの <sup>デミウルゴス</sup> 造物主に昇る二とあるが、  
 二を導く理性とは何とあるうか。しかし最も純粋な理  
 論が現実的な実践と接近し力を貸す二とある。二の  
 両者の動機が二の二うに無媒介的に接近するとき、遂に  
 く全宇宙創造の原初的理性  $\lambda o g o s$  がある二とあるうが、  
 今二二は二を一つの前感として留めとあかざるを得  
 ない。



ユーポリノスや造船技師トリドンの話を聞いて、あれは  
 かと思索を深めてソクラテスに、まさに構築の行為に移  
 るうとする純粋精神であり、引き離される原理のあり  
 である。彼はもう身体を己が手段として生きさえすれば  
 良いのである、それはすなわち最も現実的な知性の「幻」  
 である。そしてプラトニーは、このソクラテスをして、  
 「生者が生存を忘れるように、われわれの場合  
 は非存在と幻想によって忘れるように努めるのだ。」註文  
 と語らしめる。それからソクラテスは反・ソクラテスの  
 一つ、構築者ソクラテスとなり、自身を構築を語る。こ  
 こに、原理と構築、計画と実施、理論と実践との関係が  
 最終的な形で、『ユーポリノス』と「<sup>一ツの</sup>作品」に示  
 されていいるのがわかるようになる。  
 ソクラテスは、「人間」であるか、精神であるか、  
 どうかそれかを選ばなければならぬ。」と言ひ、「人  
 間は無知であることが、<sup>(特有)</sup>その奇癖

である認識の一部分だけに満足できるから、二つ行動できる。  
 認識はつまり必要以上にいく分すぎるのだ！」  
 注36 とも言う。精神は、生きる人間と異り、全てを知ろうとする。しかしその精神も結局は身体に拘えらるゝとして、自ら限定し知るとはするものの外に、非在を残すのである。知性は知り尽くすことは出来ない。知り得たという二つは、知るべきものの残余によつて意味をなす。しかし、二、奇妙にも、最も<sup>純粋</sup>精神も行動に於いては完全にはないが、それ逆に最も純粋な精神、つまり最も多くを知り知性であるから二つ行動に於いては、一層完璧に於けるともいえるのである。ソクラテスは、この下うな純粋精神を體現するものとして「アレリー」を産出したのであるが、一方「アレリー」の方は、この二つな精神を一個の己が作品と爲す二つにあいて、この二つを完結させてゆくのである。謎の下うな最後の会話は、二つにあいてその意味を明らかにする。



「・・・だが、ここには・・・。いやここは」と  
 いうもののほほ。そしてわれわれが「まて」運べるとい  
 事も全て、われわれを操り人形だと考え下界のあらゆる確  
 奇家「作者ヴァレリー」の「と」の幻想ともども、この「異  
 府」の沈黙の自然のたわふに *jeu* にほかならぬ！ ———  
 不滅とはまさしくそういう事なのではないか。」「（「」と  
 傍点「筆着」）注釈  
 より多くを知ろうとすると知性、より完璧なよう  
 と構築は、一つの意志によるものがあるが、この意  
 志を導く理性とは何かというあの問いが再び問われぬは  
 ない。ヴァレリーは一つの炎というが、これが二の  
 ような最終の理性 *Logos* だろうか。彼がよく「蒸気機関  
 を引きあいにあいていう内奥に」といふめいれに「有知の熱  
 、」の「たの」感じられることはなく、われわれが感じ  
 熱気は「有知の熱」ではなく、すべてに放散し消耗される熱に過  
 ぎないという意味での内奥の熱だろうか。注釈 身体

事象は二の消耗さへて放散する熱であり、しかし二の熱

が沸騰の形態を輝かし、誰にも心像表象は一連の完璧な

論理に従い、さらに望むべきものを何も残さずい音楽を

なしと継続する。注39 ソクラテスは、二の構築の秘密

に「これは次のように語られてゐる。」

「まず、われわれの心一つに、一つの炎と、この心

にも短い純粋持続とが、かつ、これ、その理にあり、

そして、持来あるであらう一切を焼き尽くしてしまふのに

傾し、この心とく。ただし、二の炎が生命を<sup>（消滅させ）</sup>与へてゐる

るが、この炎が飲み込んで滅し、その存在そのものに關し

て、この全中の喜びと全中の知とを打って一丸といて、

唯一の光輝を放射する二とが去来しつゝという条件で！、

・・」注40

× × ×

単に思索のみは頼り、この『神』を求めようとする二

とは有効な道ではない、このように見出される『神』は、

語から生れた語に過ぎず、反対に諸人の行為とこの組み

合せにこそ、神的存在とその現象の基、最も直接的な意

識を見出さねばならぬ、とソクラテスは述べた。この

（この）われわれの力のうち、実生活には無用の部分、ゆ

えわれを限りなく超越する、限定不可能な対象の追求の

ために、この必要と見出された部分の最善の用途を見出す

べき。註41

もし宇宙に何らかの行為の結果とすれば、その行為

が、ある『存在 Etre』と、その行為の『存在』の欲求、思

考、知覚、能力などの結果とすべきならば、人間にあり一

つの行為に、このみ備えられた神意を配するにこそある、

一切を創造し、この一歩に倣うにこそ意図するにこそあ

るべき。これが最も自然なやり方に『神』となる二

とに何か行なぬ。注42      として構築行為があらゆる行為

のうちでも、とも言全無欠であると思えることに

なる。

が、レリ-は造物主の構築と並べて建築家の構築

を描写する。注43      造物主は《<sup>カオス</sup>混沌》に挑戦する。それ

は全宇宙のものが同率に入りまゝあり、その状態にあるが、

そのあらゆる類似<sup>(similitude)</sup>と隠された同一性 *identité cachée* と自らの

敵としてわれわれのまにみせるとにあらはれ立ててみせ、

二に不均<sup>現</sup>等性 *l'inégalité* の秩序を打ち立てる。二の不均等性

とは、あまりよく知られぬものがよく知られるものへと

移行する自覚性 注44 の二とであり、混沌状態の世界に

を下して一切の原子をそこから引き出し、これである。と

こそわれわれの構築者は、当初の無秩序では無い。造

物主がつくり出した世界の秩序である。『自然』は形成

される四要素は分離されてゐる。彼は神の手を休め、

の地を己の行為の原点とする。

は「ぬ」には現にあるものか、とある。資金

労力、諸々の必要に「ぬ」計画、資材などがある。

しかしそれだけでは「ぬ」は「ぬ」に何を生れない。造物主は被

造物に無関係の自分の計画と遂行した。今や「ぬ」の遂行

の「ぬ」は「ぬ」ではない。あの不均等性の移行を逆にし「ぬ」

は「ぬ」ではないのである。造物主は人間に「ぬ」を「ぬ」を楽

し「ぬ」に必要とする「ぬ」、それ生きた「ぬ」に必要とする「ぬ」

「ぬ」は、総じて人間の欲求する「ぬ」の「ぬ」を「ぬ」に「ぬ」

とある。

「ぬ」は「ぬ」状態に「ぬ」、不均等性は逆行する。構築

者の人間、欲求を造物主より「ぬ」は「ぬ」に正確に理解する。

「ぬ」は「ぬ」成功と失敗を「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」

く。

「私は「ぬ」一切の「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」

「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」

如何なる目的、如何なる観望の？——「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」は「ぬ」

しびいに鍛えてゆき、その頂上で、一つの採石場と一つ  
 の森と建物に、莊麗な均衡に変貌する作業にかかり決心  
 をして「ん！・・・」と、私に報酬を払う人物の意  
 向を考慮して四面を張りあがった。立地、光線、影、月を  
 勘定に入れながら。また、規模、日照、取りつき、隣接  
 地、地下の土質などによって敷地を選定しながら・・・  
 それから、私は原材料から、生ける人間としての生  
 活と歓喜に全く適合した私の目指す物を組み立てよう  
 としていた・・・  
 魂にと、最も快適な、身体にと、最も  
 貴重な物象、堅牢さのそので『時間』さえずるものを消化  
 するにこそ容易では無い、幾世紀の打撃でなければ崩壊  
 させるにはない物象、そればかりか、時間はそれまで  
 にその物象を二次的万美で装い、それを覆うやわらかな  
 金色のさび、そこにはたどりう犯し難い<sup>威</sup>厳、そしてその物  
 象のまわりに生じてくる他との比較やひそやかな優しさ  
 など、時の<sup>至</sup>道とそこに育てられる一つの魅惑・・・  
 1/24

× × ×

構築するとはから産み出される建築物が、非常に

稀ではあるが歌うことがあると言われた。このことにつ

いて今や詳しく考察するところがあるように思われる。構

築の構造の解明の上で、歌う構築とは何であり、それは

如何にして可能かと問うところがあるのだ。それは

また構築そのもののと問うことであり、究極的にはその構

築は、新たな一つの構築に於て、しか問うところがある

ことであろうが、ヴァレリーの作品はその新たな構築

の素描に力を借してくるようと思われる。

歌うとは魅惑することである。ユーパトリウスは

あのプラトンのアリストテレスの一句、「愛されるも

のが動くように、動かす」註46をまねて、「私の神殿

は、愛する対象が人間に動くように級々と動かす

ねばならない。」註47と言う。そして級のヘルメス神殿

は、級が愛したコリント娘の数学的形象である。この



起る といふか。 王女は、うの建築物が歌うといふやうに

9. 18 學 年 の 比 例 に 対 し て 11 人 が 5 人 以上 の 参 考 7

取 3 的 个 数 = 4 个 的 个 数 = 7 个 问 题 1 = 2 7 8 17 4 12 7 5 7 11

ソクラテス曰く。「精神にとりて蜜蜂のまうに

思える言葉がある。蠅、まうに執拗につきまとい、精神

を悩ませる言葉があるのだ。《歌う》という言葉が私を

利してしまった。上注48

乙利徹、2や3丁、あ、ゆ、き、術、に、つ、い、2、思、案、を、請、う。

鬼怒とはこのように、ある「物」が「私」につきまとってやまず

私の内なる力を呼び出し、やがてそれをあなたに伝える思想

に誘ひ、構築へと導いていくのが私の仕事だ。では私の

内  $T_3$  3 力 18 と  $a$  5  $u$  10 ( 2 4 6 と  $a$  3  $u$  3  $a$  0.  $4 + 18$ ,

ある内面の炎が、その消耗の結果として熱気を発散して

くうとうに、肉の力リズムが、感動で震える魂がその振

動の次第に響き鳴り渡りてゐる。二の始源の泉の

旋律は、厳密な諧調や無限の魔術を手段として、偉大な

作曲家が発散せしめたる身を打撃せしめたる深い音響の  
波、つまり音楽的因子との到達する点がある。これが  
魁泰と云うことは、それが直接的に歌うことと一体であ  
ることを意味する。  
この音楽的因子が直接的に、無媒介的に構築  
する二つの純粋な形式がある。音楽と建築の二つの非授  
け芸術と云われざるがばいである。その本性は、人間  
と人間の間にどこ迄の芸術性があり、あるいはなし  
の死と云ふ自体の作品の間にどこ迄の、魂と魂自体の  
行為の間に、それらの行為の生産物の間にどこ迄の  
ところがあるかである。このときソクラテスバトニ  
云はれよう、かつその云はれぬの身体が己れの目の創  
造物の間にどこ迄あるか、視界に取り囲まれぬものの  
に似ている」と言うのは注目すべき点である。ガッレ  
リ-バ視覚の問題を、己れの思索の最も重要な一問題と  
してこれを云はすに述べたことであるが、その視覚と

は通常の視覚でいつか、た。金と未知の奇麗なる何事  
 かとして見る、いはば生れ出たる發生狀態の視覚<sup>2</sup>あり  
 、<sup>1</sup>このガレリ一原<sup>1</sup>は精神的な注視の働きであらう。  
 蒼天の上に何事かを見極めようとする注視の眼差しに映  
 する振動する輪郭、变幻の多彩色は、その内裏の震動と  
 微妙な類似<sup>アロレ</sup>と見出させはしないだろうか。<sup>(發生の狀態<sup>2</sup>は)</sup>視覚は聴覚的  
 であり聴覚は視覚的であり、この両者と判断と区別する  
 ことは出来ない。したがってガレリ一が、その強い視  
 覚的傾斜の性向にもかかわらず、音楽的類似と研ぎだす  
 のは、まづよく正当なことでありながら、一方では音楽  
 的傾斜の強い、マラルメの影響を考慮して、はいめと理  
 解できることでもある。視覚的な二の問題への近接法  
<sup>1) 7.11.2</sup> <sup>2) 10.11.2</sup>  
 は別の時に譲る、<sup>2</sup>、<sup>2</sup>はガレリ一に従って音楽と  
 通しての近接法を述べる。

ガレリ一はこの二つの芸術の類似点に着目する  
 。建築と音楽とはいかにそれらの感覚の全体を独占

有了桌子的全体的有了。建築上的一種完全空間已形成。

7	3	-	-	-	.	4	4	4	4	18	9	7	6	3	,	人	脚	9	5	品	9	10	品	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	----

存在し、行動し、生きるとは。 - - ・ わんわんは 17 11 4 18

その人物の素性と造作とを呼吸した。級が操縦しな比例

$\wedge \exists x (x \in A \wedge \exists y (y \in B \wedge x \neq y))$ ,  $\forall x (x \in A \wedge \exists y (y \in B \wedge x \neq y))$

とが出来る。』註49 音楽の場合の経験は、いゝ、え、う、う

うて又口語了。「……最初の空欄は、7.12の如くは種

一 2 u u, 変動 1 2 y (空間) = λ u かた 3 2 " , u, あ

よゝゝはふゝゝ, 時間  $t$  の初四八分より君をとり回

人? 11月と11, 12月には恩恵を受ける人は少ないか、それ? 流動的

「心之了」更新さへ、いん自経のうろに再建さへてゆく建

藥物の「アロパシー」は、その作用の「金庫」の「鍵」として「さしこむ」べき「あり」-

つゝ魂の受容に金糸を、かりゆひぬき、こ生きた経験

お、君は何か、何か？　　うん、は、は、は、君の存在を感じる、

温暖の子不肖の妾に王女と之をんなの變動してゆく亮美感

7" 17 T<sub>1</sub> " か ? - - - 4 2 3 3 7" 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

の巫女のようには、息を止めて待つ産出する魔力の力  
 かに閉じ込められ、その力に力をつけ、何か？」注50  
 しかし音楽は人間の力を変容する流動に思ひぬくとその  
 力に注意されること、<sup>(聴いて)</sup>音楽の流動性は、いかにして  
 流動的に聴く者、思考に比べると、その不動の  
 ように感じられ、いわゆる流動性全体が一つの図像、  
 あらかも聴く者の魂の周囲に建築される殿堂を形成して  
 いるのだと言う。注51  
 可視の物象や言語を媒介とする芸術<sup>37</sup>は、どうして  
 もこれらの媒介物が作品の力であり、その力と個性と固  
 有の意味とをいえてしまう。それは利点であり不利な点  
 でもある。しかし建築と音楽では、当然建築と音楽とは  
 全く違うものといわれねえに考えさせる。それは他の世界  
 の記念碑 monument である。音楽は宇宙の生成と、建築は  
 宇宙の秩序の安定を直接的にわれわれに思い込ませるの  
 を目的としているからである。精神の自由とは、二

A子う万秩序と相交し、諸はa方法r'の内構築と可  
 二とr'あるから、音楽と建築は、精神の構築作用と自由  
 性へと喚起する。したが、二二二は表象的外観は抽象  
 された。もしこの聴者や観者には、感覚さへと消失さ  
 せるa方法r'は正しいかと思われず。「つまり私には諸はr'の  
 楽器の奏する音か、もう私自身の感覚として感じさへ  
 なく、としきう。――交響曲はむしろそのうちに、  
 そのめと正確に、全気に溢れ、真理と普遍的な冒険、あ  
 りいはこの抽象的な組合せに変化してしまふ、そのため  
 私には、可感の媒介物であり音の知覚を失、してしまう。」

注52

かくと建築物は、音楽作品と異なり、二つの世界  
 とは思ふに歌を歌う二つとあるa方法r'ある。その二つは建築的  
 もしくは音楽的構築の仕方、如何にが明らかとなる。構  
 築物は、音程と組み合はるにせよ、<sup>10-2 10-2 10-2</sup>意匠法による配置に  
 せよ、常に二つの世界、日常の世界の外にあり、と構想する。

「級は他所にも存在するが、ここでは実在し、そのFのとり集  
 めとして、生命と結び、時には自然に開き、明確な界  
 いを分け、つくる。そして泉の湧水の二つと、逆り、その理  
 念がその無垢なまゝで、「未来」の建築家によりかわれる  
 不死の夜に、そしてその夜は級が<sup>表裏的な</sup>可視の類型から解放され  
 て、級と混沌のまゝに不安にさせ、この内的な『宇宙』  
 の象徴 *symbole* や綜合 *synthèse* を得る時にあり、その  
 時に、二層偉大にされる音楽[即ち建築]の思考と意  
 志とは高貴な交響楽の二つと、革命的な作品を構成・作曲 *com-*  
*poser* する二つとだろう。」注53      これは『ユーパリノス』  
 の後に同じ主題の下に、アンドレ・ジドとロエール・ル  
 イスの仮名の献呈のついでに短い散文『建築家に関する逆  
 説』の一部である。泉とは精神の肉実の泉であり、夜は  
 ヴァレリーの常套の理念、全てのものの発生の始源であ  
 り、肉実の夜がやがてその炎の放射により、その形相とあか  
 ぬ色に染められ、この時にその宇宙の諸々の象徴化が始



子。この作品は、表象の外観の支配を殆んど受けず、  
 現実とは直接の交渉がなく、「過去 passé」や過去の近き  
 将来の現象や物質的記憶 *mémoire matériel* から全く切り離さ  
 れた、<sup>(二)</sup>世のものなうぬ様相を呈して現われる。  
 しかしこの作品は、<sup>(一)</sup>感覚的手段に、つまりあらゆる  
 法則に形象を与之してはあらゆる法則から形象を引  
 き去ることにより産出され、そのに違いない。この世  
 のものなうぬ光明や感動の陰影が、音楽にあつては幾多  
 の交響曲の節奏 *mesure* や和音 *accord* への音の直接的構  
 築があり、建築では<sup>(この)</sup>構築が各種の材料の恒久的配置によ  
 って固定されるのである。つまりかの身を打つ震わせ  
 深い音響の波が、音楽では音として構築され、建築では  
 石の截断組積のうちに構築されて、<sup>(三)</sup>日光の中に想像的形相  
*forme imaginaire* が打ち立てられる。ここでは、幾分アリス  
 トテレスの形相の考えを思わせりかゝるような仕方、あ  
 の始源からの秘密の類似作用 *analogie* によつて、宇宙の象

徴化が説明せられるのである、しかし、音楽と建築の類似  
 はこの根源の類似作用に帰すると言わねばならない。そ  
 こで音楽から建築への変換も仮定するにこれが可能となる  
 のである、これは全くの形象化、つまり全くの法則を  
 形象化する幾何学的手法として理解されるのであり。こ  
 れが、もともと結び離れぬ諸関係に於ける数学的知  
 力を有する者、また線と面と点とを曲線と見做し、  
 あるいは一つの交響曲の中に含まれる音楽家達に安  
 やりと奏する楽器が表した意味的色彩を想い浮べ、  
 りするにこそある者は、<sup>和音</sup>旋律の諸形式に潜む華麗さを  
 建築に移すにこそあるのである。こゝで幾何学的  
 知力に於て、可視の、触知可能な建築が地上に出現す  
 るのであるが、いうまでもなくこれは予め天の神秘的な  
 領域に光明を<sup>照</sup>え、そこへ天使たちの聖なる合唱に於ける祝  
 福を受け取るのである。構築とは、しかし、肉体的欲  
 求と純粋精神の領域、つまり自然、大地と聖なるものと

の争いを實現するにあり、争いとは、この世のこの  
なるぬそののこの形象と知覚を消失させるあの傾斜と、  
可感なる形態の下に、あんなに精神が身体に包みつくよう  
に包みつく努力とが相予角しなから争い一つの作品を産  
み出すからである。

グッレリーは、『建築家の逆説』にあり、具体  
的に建築と音楽とを比較する。ランスの大聖堂とタンボ  
イカーの或る部分、フリジャ時代の神殿の石の柱と  
と或る楽曲の燃えるように美事な第2楽章 *andante* が、  
言ひ表わし難い照映を見せると言う。また、金管楽器は  
黄金の扉——フィレンツェの大聖堂前の洗礼堂には、有  
名な『黄金の扉』がある——の如く華やかで、グッレイ  
リンの結は教会堂の焼絵ガラスが祭壇の聖体器の中心と  
生氣の色どりの<sup>(得たもの)</sup>のと同じ光を注ぎ、アルカンには夢想する者  
の心めに雷を轟かせる<sup>(E.S.E.)</sup>円天井を出現させる。フリユート  
の飛脚は余り高いので、その上に立つと眩暈を起させる

優美な小内柱であり、この他の楽器や声楽は、芳樹が  
 勝利看た「存在<sup>秘</sup>の機」——幹精神——が哀れな群衆の  
 ——自らの伝説と引き渡す未知の懸念・能看——を  
 司祭役を勤めており、香を焚き籠の亡暗闇の内陣を照ら  
 すべき耀めいており、うに思われることになるが、  
 こうして作品は構築者の思考と全て反映し、過ぎ  
 の悲しみや暗やかの感動がそのまゝに形象化される理由  
 も今や明らかである。愛する人に感動させられるこの感  
 動はこのものの始源の泉の湧水であり、ここにはふいにこの構  
 築者は、あの把握するにこのできぬ、憂鬱や微笑や魅惑  
 と体得しつたのである。  
 この「ガレリ」は、蒼天に未だ見果てぬ一入建  
 築を夢想する。  
 「ここは扉口の飾りである、典礼の始まるのを  
 知らせる交奏曲のようには希望に満ちて開き、軽快なガ  
 ールトの力では柔軟な身体を示し、若くしい優美さを示す

つア - 4 は植物の葉に見えぬ女性的な傾斜に沿った傾  
 斜に、窓に嵌められた焼絵ガラスの敷石の上に紫色の、引き  
 延ばされたリウの花型の影を落とし、あまの宝の石の長い  
 雨足と降りてくる。

これは沈黙の森であり、  
 (ガリの中)  
 貼床に潜む優雅な薄暗に白百合のような大柱と円柱が交  
 叉し、——これは神祕の花を着けたいて、その冠石  
 の下には、「知恵の木」の果実のゴックと幾多の宇宙的、  
 魔術的象徴が刻まれている。

これはまた、その下に居る者が成ると忘れ、<sup>(聞き)</sup>耳を鼓して  
 る森であり、宗教的意義がある帯状斜形が区別をつけて  
 いる数奇な凝した壁には、思ひ掛ける、材料は黄金の  
 後光をつけて蓮が薄白い盃状の花を咲かせている。これは  
 あるいはウツクサーの音階に誘われ、月光の野原が踊る  
 山にまで知らず、今やこのような貴重な飾りに傾けられ  
 て聖所の壁を飾っている。

ここに全的勝利の終縁由 largo がそこのグノーセル  
 トの下に炸裂し、建築的意匠<sup>モーフ</sup>の全二が、かの秘密の、つ  
 まり栄光の絶頂的愛の秘密と打つ明けにそる。・・・

↓ 註明

× × ×

と 3 の類似作用に導かれ形態が形象化される

3 の幾何学的な形、つまり法則に形象を与えられた

3 の形象と引き出されたのは、それ一つの問題を抽出した。

このように表現された形象は、しかし、それは

具象的であり、それは抽象的である。この幾何学的形象は

、超越的イデオロギーではなく、人間の創造物であり、<sup>（これは）</sup>感覚的

であり、理性的であり、数的であり、言語的である。全

ての形象とは、それ自体として幾何学的形象とはなり

ではない。幾何学的形象は、法則という形象のその外

にあるものであり制約に限定されて形づくられる。たと

は何らかの模倣すべきモデルはその形象を実現させるに

とある法則を具体的に表わしている。しかし、最終

純粋な幾何学的形象は、具象的な実在の諸形象の抽象の

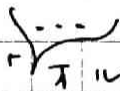
末、否定的にしか定義できないものであるが、それとみ

て、「ユークリッド」のソクラテスは、「...それは



まる形象のうた<sup>2</sup>、<sup>1</sup>「くわん」かな言葉が表現<sup>2</sup>する運動  
 の軌跡を《幾何学的》と呼ぶ<sup>1</sup>という。これと之は、二本  
 の木の間に下へから常に等しい距離を保ち、二歩くように  
 言うともなうれば、この条件の下でこのよう形象を運  
 動者の行為のみ生み出す。そして視覚と運動が緊密な統一  
 と保ち、<sup>1</sup>視覚は私に運動をよせ、この運動は運動の刻々  
 の生成と共に感じさせるとして全ての描線、拘束を感じさせ  
 る。すなわち私の視覚によつて動かし、運動によつて  
 与えられたより多量な一つの映像に思われる。しかる所  
 間によつてそれになづくにして空間内にはそれを見出す  
 にしても、私に与えられたものは一つに同一物である、  
 一。注55 二に、もつて身体的な運動が、若干  
 の言葉の規則に従って、時間的もしくは空間的に一つの  
 幾何学的形象を産出する二つが指摘される。空間的、時  
 間的な幾何学的諸形象が身体的運動にかかわる、二つは重  
 要である、視覚像や旋律が、それを見、聴くから

ねに情緒的感動を惹起したり、  
 ねの形象の背後に  
 深さを見るときこそが理解さねのことはことにより  
 がある。とこそこそ、  
 原初的に運動を導くことある形  
 象を産出せしめる法則、言葉とは何だろうか。これを  
 言葉の、ロゴスの果に見定めようとするのは一つの願望  
 であろうが、一度この願望をいびくやいなや原初の言葉  
 はねねの運動を制限する。形象を産出した運動は  
 へのな浮動へのなく目標のある作業に還元さへ、この  
 作業は言語的に明示しようとする、  
 各々の形象は一つの命  
 題となり、  
 ねと他の諸々の命題と組合せるときも可能  
 となる。これが、への道筋をいふことにより、つ  
 まりロゴスを感覚的形象や秩序立つ運動、  
 へと之は舞  
 踊の産出の導き手とせず、  
 ロゴスのいふは直系の産出物  
 があるねねの言語の理路整然としに組立ての言説に  
 よって、構築することも可能である。  
 言語のもつ不純性、つまり消費される実用的言語

情感的相貌の表象的言語から、とて明晰な純粋な言語を  
 手に入れ、そしてこの言語の不純性に汚染された言語的場  
 を清掃 nettoyage するに於て、思考は純粋な言葉の系  
 の純粋な体系となり、今に於て、思考は己れ自身  
 の眼の光で、己れ自身へと変容する。ついに、己れ自  
 身の暗黒の底から、思考作用の活動の全容を抽出する  
 に成功する。そこで、言葉は構築するにとどまらざるを得  
 り、「アルファウス」なる言葉に於て、それは理性  
 的存在を満足させるための知恵と学問の殿堂と打ち建  
 てる。この偉大な芸術のために山々山々は驚くばかり正  
 確な言語が必要される。言語と意味する名々のための、  
 われわれのあいだでは、理性と計算とを名づける。』  
 註 二二二 一切の事物は形態となり、形態とは関係に  
 ある。言葉といふものはそれら別々の状況の下で使  
 われらるゝのであり、~~われわれの~~ 私にと、それはそ  
 れぞれの、私はこの言語的状況に度み落され

の”あるから、私自身は確かな道を踏み去るに遠い路を”  
 到り着くといふと、際限のない岐路に迷い込むことになるに  
 は、それらの「言葉と、形の不確かな石塊を調整する”  
 に調整しなければならぬ。この時、この種の調整は道  
 につぎのの幸運と予期せぬ結果を期待する”  
 、”ある種の仁愛に運命に”、”思ふに”  
 詩人”の名を”之ぬ”  
 かくして、これらの、建築的構築について考察  
 を進め、この構築が音楽的構築と”  
 法に”、ロゴスに導かれた作業行為である”  
 かつなり、ロゴスの直系の言葉による構築の問題に行き  
 ついた。ここが言葉の構築、つまり詩的構築を検討すべ  
 き段階に来たのである。

## 注記

1. Albert Thibaudet, Paul Valéry, p. 49.

2. Architecture, recueil publié sous la direction de Louis  
Süe & André Mare, 1921, Paris.

3. Paradoxe sur l'architecte

4. Création Artistique, in Paul Valéry, Vues, la Table ronde, 1948.

pp.

5. op. cit.,

6. op. cit.,

7. Eupalinos, p. 14 (Gallimard nrf).

8. Création Artistique, op. cit., p.

9. Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci, (Pl. I, p.

10. op. cit., p.

11. op. cit., p.

12. Création Artistique, op. cit., p.

13. op. cit., p.

14. Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art, A Study in Psychology*

of Artistic Imagination, p.

15. *Création Artistique*, op. cit., p.

16. *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*,

17. *Le Cimetière marin*, 第1詩節 (鈴木信太郎訳) より。

18. 全上詩篇, 訳者解注より。

19. *Introduction à la Méthode de Leonard de Vinci*,

20. カール・レーヴィット, ホール・ヴァレリー, 予的哲学的思考の概要。

(中村志朗訳), pp. 239 ~ 241.

21. Paul Valéry, *Cahier* vol. 25, p. 321.

22. *Mon Faust, Le Solitaire*, intermède (PL. II, p. 396).

23. 以下a記述にある, 同112, 同113は「私」として記述されている; 本文中

には「私」が主語「私」で, ヴァレリーの *L'homme et la coquille*

に記述されている。

24. Jean Brun, *La Main et l'esprit*, P.U.F., Paris, 1963.

25. op. cit., pp. 145 ~

26. J. Nogué, *Esquisse d'un système des qualités sensibles*, Paris,

1943, p. 87.

27. J. Brun, *op. cit.*, p. 146.

28. *L'homme et la coquille*, (PL. I, p.

29. *op. cit.*, p.

30. *Eupalinos*, p. 47 (Gallimard, ref.).

31. *Mauvaises pensées*

32. *Eupalinos*, p. 110 (Gallimard, ref. u.F.121c").

33. *op. cit.*, p. 113

34. *op. cit.*, p. 46

35. *op. cit.*, p. 118

36. *op. cit.*, p. 91

37. *op. cit.*, p. 126

38. A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 170

39. *op. cit.*, p. 172. *Idem* p. 176.

40. *Eupalinos*, p. 116



41. op. cit., pp. 119~120.

42. op. cit., p. 120.

43. op. cit., pp. 121~

44. Introduction,

45. Eupalinos, pp. 125~126

46. 742ステレス, 形而上学 第12卷 第7章 (1072b)

47. Eupalinos, p. 24

48. op. cit., p. 49.

49. op. cit., p. 50.

50. op. cit., p. 51.

51. op. cit., p. 52

52. op. cit., p. 56

53. Paradoxe sur l'architecte,

54. op. cit.,

55. Eupalinos, pp. 64~65

56. op. cit., p. 69.

57 op. cit., p. 70.





ポール・ヴァレリーの建築論的研究

— 構築について —

2

加 藤 邦 男

昭和52年11月

# ポール・ヴァレリーの建築論的研究

## —— 構築について ——

# 2

加 藤 邦 男

昭和 52 年 11 月

## 詩的構築

ここに 或る寂知が 語り、

その荘厳な声が 鳴り響く、

鳴り響く時 心と身と その声は識る

水の声 森の声ではないように、

如何なる人の声でもない。と。

(鈴木信太郎訳、ア・ロソの聖女)

かつ、レリ-にと、2 芸術の諸形式が、その根源的  
 な、内奥の宇宙的なものと関連する等価体系がありと  
 考へられるのであるが、詩的構築<sup>依</sup>に關して常に他の各  
 藝術的諸形式が比較されるのは当然のことである。普通、  
 「詩 Poésie」の名称は、言語のある種の効果にともな  
 いて芸術の一形式を示すのであるが、詩という一芸術が  
 予想し、表現伝達せんとする、感動にともなう創意工夫  
 の状態 état d'invention に對しても次第に意義を用ゐる  
 ようになり、これ。景觀や人物および情況をその詩的 poétique  
 という。つまり一般的に、詩的狀態とも言える現象があ  
 るのであるが、これは全々の構築の源泉である。とこそ  
 この詩的狀態と構築を問うことに對し、詩が單なる藝術  
 の一形式であるのではなく、より特殊的位置を占めること  
 になるようになり、それ一方向に文章<sup>下</sup>に文章<sup>下</sup>に文章<sup>下</sup>に文章<sup>下</sup>  
 というように、構築とは、単に実践的構築だけでなく、



これに先立ち分離される計画もしくは理論的冥想と呼ば  
れる理論的構築でもあるのである。理論的構築とはロゴ  
スに導かれる本来優位の詩的構築であることもわかる  
うになる。本章では、詩的構築を辿りつつこれが詩的  
構築という普遍的構築であることと考察してみよう。

『コローと周りを』は、絵画の構築を考察するこ  
とにより詩の構築を述べた文章である。これには思慮深  
いグッレリーの意図が隠されている。下でやる絵画を語  
る——絵画の成立事情や画家の人物評などではなく絵画  
そのものと語る——ということが一見予盾に思えながら  
、あらゆる芸術が、あのソクラテスの  
貝殻が多くの問いを誘ふように、言葉をも、<sup>言葉</sup>と生きた  
いることを示すのである。一つの「文学 literature —— 文  
学の領域 ——」が、人間を創造的産物に赴かせること  
そのものと、その奇異な本能の<sup>効果</sup>結果にある産物と不可  
分であることを示す隠れた意図がある。一つの作品の基

本的原因とは、作品が語らねばならない欲求ではないか  
 、絵画から内的もしくは他の言説discours の機会を  
 取り得る絵画は、意味と目的を失うと、レリーは  
 いう。しかしこのことは絵画のいかに文学性のことを  
 いう、というのではない。それどころか、レリーは全  
 ての芸術形式に要求するやうに絵画が絵画としての  
 こと、絵画の純粋性を要求している。また、レリーは  
 、創作中の画家が沈黙しているのは全く特殊であり見  
 かけだけであって、実際は画布上の不思議な映像の  
 苛情と生硬の混り合、言説を際限なく己れに向って話  
 しかけ、居座られ圧迫さへ、しばしば「看」められ  
 の「文学」全体が、夜にたゞ、驚くべき正確な「語」、  
 つまり作品となつて爆発し、この最も正確な作品と  
 いう語は、画家の喉に最も不正確な語とは非常に  
 かけはなれるものとなる。注1 またこのやうな文学は、  
 創作の舞台裏でも注目すべき役割りを果たす。画家は称さ

子に、己の至極の大綱を<sup>文字に</sup>書きとめて、思案し、種々の  
 処えや技法を、ありゝは倫理的な己の自身への掬なとを  
 書きとめてゐる。ワグナーの作曲にあゝと見られたいやうな  
 理論と実践が、画家にあゝとも知られたいやうのゝあり、  
 最も知性的、最も鋭い理性家が、わんわんの五感に最も  
 力強く依きかけ最も圧倒的な威力をもつ作品を依りのゝ  
 あることが確認される。

計画と実施が分離されるのは建築的構築にのみ特  
 殊なゝではない。音楽の作曲も思考される構築であり、  
 画家の描きかゝうに、夢と形式との境界をさすやうな  
 の状態であつた最も起伏の激しい旋律を己に浮かべ  
 せしに足るゝであつて、完璧な実施は演奏者の手にかか  
 ったいやうである。しかし自ら完璧な<sup>作曲の</sup>演奏者たる画家の  
<sup>創造</sup>行為<sup>に</sup>あゝとさへも理論的實現の所があるゝである。そ  
 こには完成以前の描きかゝうな言葉 parole が介在してゐ  
 るらしいことが窺えるゝである。

』のなかで、画、流の二つを、  
 類型が挙げられてゐる。そのうち最も著しい形式を、  
 型としてドラクロワとコローを挙げる。注2  
 ドラクロワは、ペンと筆に、書き分け、  
 思索し構成し、かつ諸々の処法や技法を記す。しかしコロ  
 ーに於いては、生法、観照、及び絵画の間に知的な媒介  
 がほとんどあり、は全くない。ただコローは、良く見る  
 ことと contemplation とよく仕事することと travail という境を繰  
 返すだけである。しかしコローが理論的構築を書かなか  
 ったけれども、それに課する境を書きとめ、目で見る必  
 要があったといふ事は注意すべきであるとグッレリーは  
 言う。ドラクロワは、ワグナー、ボードレー等と共に  
 大理論家であつて、感覚的聖路を通じて人の魂を支配し  
 ようと専念し、彼等の問題は人を陶醉せしめるか圧倒す  
 るかであり、逆に難い。効果のみを夢想する。その知的分析

は、人の心のなかには確信をも、と読み取らうと努力を鍵盤  
 を見てもためてゐる。彼らは人間を秘めたる泉源に達する  
 ことにのり移る、—— posséder 所有するといふ語の奥底の意  
 味にふいて——と氣づかしく、しかもこの泉源とは、人  
 の有機的・生理的、つまり身体の内実を至由して人間全体  
 を制御し根底から抽掘する。つまり彼らは人を服従せし  
 めようとする。こゝに於いてコローは、己れの感じると  
 ころへ人を誘う。人を服従させるどころか、人として己  
 れの幸福な眠差の伴侶とせしめようとするのである。ド  
 ラクロワはルーヴル博物館に度々足を運び巨匠の作品に  
 への芸術上の秘密を問ひ、貰ふ。コローは巨匠たちに尊敬  
 の念を抱くところ、彼らの作る faire には彼らだけのた  
 めであり、他のものは己れに役立てるに過ぎない。こゝかか  
 り、邪魔にならんと考へるに違ひない。  
 ドラクロワとコロー、二者は人の画家にふいて、  
 眼に見えてくるもの、機能から見て、こゝには注目すべき

ことである。✓自然とは、ドラクロワにとっては辞書に  
 ありコロ-にと、それはモデルである。一般に芸術家は、  
 んに可視の世界と特殊な関係を結んでゐる。ある芸術  
 家は、可視の世界についてそれは己の一つの普遍的視覚 vision  
 があると信じ込み、この教義に確信をもち己の作品か  
 ら感情、個人的なものを除去し不均等性を排除し  
 ようとし、作品の二つの意味の厳密な類似性と、  
 (の制作)  
 己に己を没却して作家と己人は感嘆するに違ひない  
 と考へ、このことに己の栄光を見せせんと希望するが  
 である。第2の型の芸術家は、第1の型と同じようにし  
 て制作を始め、一般に最後までこの臨写的態度を保つ。  
 しかしそれは、「自然」を前に得るが感嘆するに違ひない(わかれ)  
 に感じさせようとし、自然を描きつつ己の自身を描き  
 と欲する。モデルと再現系象するのとはない。モデルが  
 彼らに原因となす印象 impression をわかれわかれにふいて産  
 生 produce しようとする。このことは、視覚的真実 vérité

optique と感情の現実的現前 présence réelle との一種不可  
 知な精妙な組み合わせを要請し、またこの組み合わせを惹起し  
 てもよい。これは決して実在のモデルをこの通りに与える  
 とはならない。コローは二つの型ある芸術家である、この「  
 自然」と紙張への信頼は一つの単純さの精神の表現である  
 が、この単純さとは単純に与えるという手段的方針に留  
 まらず、一つのいはば目的つまり概念的限界である。つま  
 り、その複雑さや可能な多数の見方や試みがあり、これ  
 を前提として、この複雑さと多数性が次第に現象その最後  
 後に己れにと、本質的な一つの形態<sup>（モルフォ）</sup>一つの行動の方  
 式に帰する、このように概念的限界である。これはまた  
 生ける人間つまり死すべきものの到達不可能な突如であ  
 る、この「ギャレリー」の純粋性そのものがである。最後に  
 この型の芸術家がある。これはドゥワローの「とき」芸術  
 家達で、彼らにと、この「自然」は辞書でありこの語彙の  
 なかから構図 composition の様式となる要素を汲みとる。「自



然「は」は「二」は「子」も「子」に「級」の記憶の資源と関係係  
 用「素」の総体である。この日常に現象として生じ  
 出た資料であるが、これは不完全不確実な資料である。哲  
 學家達は、一度素描に下って心像が定まると、それと  
 一瞬のうちに現時的表象 representation に引き続いて諸存  
 在を構築するとき、このための資料と直接観察に下って確  
 認し修正するものがある。

「パレリー」が最も深い価値を見出すのは才二の口  
 口一型の芸術家にあつてである。彼らにとつて「自然」  
 は重要な意義をもつてゐる。これは做すべきモデルであ  
 るが、この模倣とは上述したような意味であり、決して  
 単なる模倣ではなかつたのである。

では、レリ-の人は、この詩人と考

えらる。矢張り「ボード」の見方に於て、こ

注 3

19世紀に到るまで、詩人は多くは叙事詩 épique

もしくは劇詩 dramatique に属してゐたが、19世紀に

至ると詩の主要は抒情詩に轉る。つまり詩の形式はとて

く詩人の表現するものの自己の状態であり、

、バイロン、フランス・ロマン派に共通してゐるとい

詩人は一定の公衆を見せしめ、これを全体として感動させ

熱狂させ、その代弁者の役を果たす。つまり吟唱叙事詩 Ra-

psodie の普遍的図式であり、これを源として無差別に叙

事詩、劇詩、抒情詩が生れる。

マルセル・レイモンは、ボードレー以来のフラ

ンス詩はすべて純粹詩的形態の、<sup>範疇的</sup>精神の一種態との

關係で理解できるとし、注4 「ボード」は純粹詩の嚆矢

エフ랑스・ロマン派とイザリス詩との合併のうろに見  
 る。この純粋詩の理念は音楽との接解のなかに見え  
 る。だが、グプレリ-はマラルタほどこの音楽からの富  
 の奔逸に専心しない。しかしグプレリ-にと、この純粋詩  
 は中絶の問題であることには変わりなく、これは言語の純粋  
 用法を指す。しかしこれが言語の純論理的用法ではなく  
 く、高踏派 Parnassiens がめざした彫塑的用法でも、象徴  
 派のめざす音楽的用法でもない。これは、純粋に技術的  
 詩的用法である。つまりしかじかのそのと表象的に表現  
 するものではなく、チボーデにみればベルクソンの術語  
 によつて、精神の創造行為の力動的図式 schéma dynamique  
 を表わす語句、詩句、詩篇であり、レイモンにみれば、  
 純粋に詩的なもの、詩的感情もしくは一般的な生存感  
 覚との関連における詩篇ということになる。  
 チボーデは、マラルタやグプレリ-の詩は、この  
 詩句が筋道どつて論理と内容として含まず、むしろ何

リも語調の因 *chaine verbale* と内容と、感覚的に声に近い  
 ものがある場合、とりわけ通常の理解ととまどわせ、こ  
 れは何とやら関係がある。彼らの詩句は「わは」、律動的  
 物質として、しかも逆説的な洗練を伴って存在している。  
 これは母韻 *assonance*、頭韻 *alliteration*、脚韻 *rime*  
 として存在する厳密さと規律で織りあげられ、一種  
 比類な「織物 *texture*」があり、注5 といい。こゝで「テ」  
 「テ」は事物の詩と関係の詩を区別する。先ず音楽と夢想  
 と雄弁からなる「尽きることのない稠密な諧調集、演説的  
 リズムの爆然たる溢れ、つまり演説の詩ラマルティエ  
 と挙げられ、  
 には「で」、獲物を釣り上げる漁人のように己の視覚を  
 強靱な詩句の糸に絡めて視つづけるに似て、寄せるヴァ  
 クトル・ユーゴーの巨大な眼は事物の世界を倦むことな  
 く無際限に浮べ上がるせてゆく、事物の詩を挙げる。こ  
 れに對してヴァレリーの場合は『マルジュ誌編集長に  
 宛てる手紙——散子一擲』注6を引用しつつ、星を散り

始めに天を、存在と非存在との相反する二つの画面、  
 二の二称の眺めの反転、つまり地の上に表ゆくの二称の  
 図、存在と非存在との関係、秩序に詩境があると言う。  
 引用文には、「わたしは自分がいま、沈黙の宇宙のテキ  
 ストに囚われていて、を感じていて。明晰さと迷っている  
 というテキスト、見る人次第で非劇的なものだったり、  
 何の関心をも呼ばぬものだったり、語り語らず、多様多  
 称の意味を織りなすテキサス。秩序と無秩序を一体とな  
 し、神を否定するほどにその力強く神を予知し、想像も  
 及ばない。全体の広がりの中にうねるものが遠く天体に語ら  
 れる。ある時代を包み込んでいくテキスト。・・・結  
 核の文には何というモデル、何という学びがあるのか  
 ・・・この場所には、ルールは無い。詩の至上律  
 、「一つの詩学と見ていいのだ」と読める。それは、  
 ケボーテのいうように一つの地の上の二称の図でありか  
 どうかほともかく、夜空の暗闇の上的白く輝く軌跡の上

のまゝにその上には、  
 〇二に隠さぬに何ぞとかに思ふを奇  
 せしむることを確かにある。表をの織物にしか表と  
 裏との二重の織物 texture をなす一つのテキスト texte  
 あるが、その裏は表の背後に隠さぬに〇から〇をな  
 のであり、この関係を通じては存在と非存在との両者の関  
 係とするには危険がある。

このやうな微妙な関係であるから〇は、通常の関  
 係には関係する二物が介在するが、むしろ関係のその  
 と一つのテキストで示す困難がある。ガッレリーの詩は  
 その故に、テキストのそのが流動的であり、描写さ  
 るかに思ふ心像は一瞬のそのであり、詩のそのが理  
 知の注視に對してそのある逃走、暗示の月姿、形象であ  
 る。

ラシーヌのやうな古典的の劇詩には、叙述がくり  
 出す文脈の連続性が景のやうに伸び必然性があり、全  
 体と部分の明確な秩序の下に決定されるその詩は当然かく

の二とくで「あり」といふ一語の決定論的必然性を示してゐる。  
 これは論理的起點の文脈である。と云ふがマラルタ  
 やグッレリーアの詩においてはこのやうな必然性の如く  
 特徴的である。詩人はいかに語に於て先導されてゐる  
 ようであり、これは計算する人が数に導かれてゐるやう  
 である。「私は、言葉を不確定に期待してゐるため、こ  
 れらの言葉と私が持つあつちの力において予感する  
 」<sup>37</sup>とグッレリーアは言う。しかしこれは必然の如  
 く、單なる偶然ではない。「いかなる偶然にもあらず、  
 — 非常なる機会 chance が固められてゆく」のである、  
 この幸福の言語がたやすく見えたら、やがて詩篇が、一  
 つの思考が奇異に完成されるのである。  
 チボデーにおいては、グッレリーアはマラルタから  
 明確に区別されてゐる。チボデーは本来マラルタの標  
 本<sup>38</sup> 研究家であり、注8. まづグッレリーア自身が独自の解釈  
 によつてマラルタを理解してゐるからである。けれど



し、一詩人を解釈に下、二類型に分類することは危険であ  
 る。むしろ、このような分類は解釈者を表出している徴  
 候と見るべきであらうか。

しかし、今度は、このような危険と承知の上で、  
 マルセル・レイモンの解釈を見てみよう。まずに見えよ  
 うにレイモンは現代フランス詩は、純粋に詩的なもの  
 という精神の一範疇と関係していることを指摘し、これを一  
 つの精神的過程として説明する。つまり人間は行為によ  
 り、未分化を分化し、ついに自分自身から身を離して  
 自分を自分<sup>自身</sup>に存在させる。最初の未分化の状態とは、  
 一つの全体的な生の営みであり、人間は自分自身や行為  
 について漠然とした意識しか持たない。詩的感情とわ  
 れわれが呼ぶところのものは、起源においてま、なく、  
 一般的な生存感覚のうちに浸透しわけていた。この一  
 般的な生存感覚は、レヴィ＝ブルジュールの言う超自然的  
 なものの情緒的範疇に属しているが、近代の知的意

識の深化と機械的技術文明に反しては、詩的感情の心的  
 領域の内部に凝縮さへて孤立し、その種の抒情的瞬間に  
 固有の性格をもつ経験として、純粋に、意識に現われる  
 ようになるという。しかし、この純粋に詩的な存在そのものが  
 先験的に設定された観念であり、仮説的な過程にすぎない  
 説明すべからざるものがあるのか。後にみるように  
 明らかに一つの詩的状態といわれる現象は認めうるもので  
 り、ヴァレリーはレイモンの言うように一つの精神の過  
 程を観察したのではなく、詩的状態の現象の本質を直観  
 もしくは注視したという方が正しいであろう。この保留  
 の上ヴァレリーの説を見てみよう。

レイモンは固式の一方にこの詩的感情を置き、他  
 方の詩との関係において三つの類型を見わけた。第一は  
 アポリネールやシュールレアリストたちの反応は、詩を  
 生の全体に逆流させ、われわれのあらゆる活動に詩を役  
 入させて、われらを魔法にかけるものにするにすぎない

あるように思われる。それは詩を孤立させて詩的なるものの範疇にとじ込めようとすることであり、詩は完全に日常から離れた非日常であり、ただある時にそれ自体、不思議な訪れによって暗示されるもう一つの実在となるに過ぎない。この訪れと訪れとの間に、詩的ならざる生活があり詩的生活と組織的並列とをなすということが実際に考えられるだろうか。レイモンの考えるようなシュールレアリストの詩は、それが自ら詩と否定する矛盾を包み込んでいるといわれなければならない。ボードレールからマラルメに到るオスの類型では、純粹詩を実現するためにそれに適した言語の純化、言語の詩的機能とその実用的あるいは伝達的機能から次第に意識して区別するのための同一の苦行、努力が続けられる。しかしオスの型がアレリイは、ボードレール、マラルメの系列に続きながら、言語についてのいかなる神秘主義をも主張しようとしぬ点で袂を分つと言う。「ユープリリス」のソクウテ

スは、起源と究極目的への郷愁を自分のうちに根こぎに  
しと信じている。彼は、人間が作られなければならぬ  
とすれば、人間のうちの神的事物は人間によって創ら  
れたものでしかありえぬと信じる。ヴァレリーは、マウ  
ルメのように、芸術に「地上のオルフェウスの説明」で  
あることを求めず、何かを証明することと作品に要求し  
ない。しかしこれはまことに微妙な問題であって、マウ  
ルメの「...私が花という...」の一句の解釈がプ  
ラトン主義的イデアであるか、ヴァレリーの考えるよう  
にそうではないのかによって意見は異なることになる。  
「私が花という」——この句が具現するのは現実のいか  
なる花束にもない、句々かな花の理念そのものである。  
というマウルメの誘惑は、プラトンの的であって、詩句は.....  
背後の世界を表象する暗示的形象ではないとレイモンは  
指摘するが、ヴァレリーは、マウルメが専心してい  
たのは一種の語の科学であって、語の詩的負荷 charge

poétique ともいうべきものを評価し、諸が秘密に、潜勢的に、ある深い感性の神秘的法則に従って詩人の能力のなかで秩序建てられると考え、マラルメは一つの待機であり、生み出さるべく気ぜわしい一つの思考が連鎖と共鳴の一切の秩序を喚起し、待機はそこに溶解され、マラルメは「私が花という」と書くのだと言う。注目に値するカレレイモンの言う神秘主義、つまりプラトン主義的超越性をヴァレリーに認めないという点に注目すべきである。もし言語的世界とは別に存在するものの実在の世界なるものを仮想してみても、言語的世界は全く異なる現実であって、そのものとして把握できぬ実在的世界との関係は定義するに出来ない。ヴァレリーは直ちに、むしろオースの自然ともいえる言語的世界を生み出すことを強調するのである。しかし、レイモンのように、言語的世界と実在的世界、言語と自己、わいわいの実在と純粹自我、というようにある種のサルトル的図式に赴けば...

ヴァレリーの態度、思考は両義的だと言わざるをえなく  
なる。われわれはこの方向での分析をこれ以上進めたい  
でおこう。そしてヴァレリーの詩の原点、あの詩的状态  
という現象に着眼してみよう。これはヴァレリーにとっ  
て如何なる現象であつたか、その本質注視とほどのような  
であるかを問うことによつて彼の詩をよりよく理解しよ  
うと試してみよう。



[illegible]

ニニ「ア」? レリ-自身に於りつつ作家が自らなく

哥哥的扶膝之疼，一二三四五。下二一二级，t 儿行家，叮。

識的?" 而此乃, 自ら  $\alpha = \tau$  の位相を,  $\tau$  であり一般の心理

12 属与了感动的位相と、その時、その作品の制作を思ふ

也。对也。通于仁外的效果已打算有了位相，一个子午候。

板桁を思ふ位相とバネ分ける  $\delta = \epsilon \epsilon \frac{1}{n} \rightarrow \kappa \cdot \angle = = 2''$

まずは第1の位相を検討し、それから「なる」なり。

詩的狀態に、ついでに「ギャラリー」は、視覚的契機、音

響的契機，律動的契機，實例已靠IT乙說明L乙11子。

「自然」が今の偉い人伯父にみい

② 可視の物象の一定の配置配列から生じた独特の詩的風

値を示すモデルもいくつかは例として与えておく。図 1 - 1

には、われわれは生活世界のすまざまの相貌に無関心か

ある「日」ある「夜」の重要性（か）も「子」の時は「子」

ルニ対して明確に決定せしむる行為ニ対して否（一）行為



がわんわんの知覚効果を消耗もしくは無効にする。つまり  
 リ物を把握し己の道具的手段と化す行為である。しか  
 し、外界のあり様が、それを対象として捕え、限定し  
 る分類するにと趣いて、直接わんわんの心を動かす  
 断がある。これに対しては的確に反応する行為は全く  
 なく、しかしながら生命機能のうちに、直接的影響  
 を受けることもない。この特殊な感動の結果は定義でき  
 ない。それがこの世界に関する観念をわんわんに与  
 える。この感動の結果は、常にこの世界の不完全を啓示  
 し、氣まぐれな幸運な符合から得られただけで、この故に  
 なるかある好ましい一事がわんわんに至上の喜びに満ち  
 る人生を想像せしめるのである。ヴァレリー一好んだ酒の  
 視覚の<sup>誘う</sup>夢想とはこのようである。古代人より神  
 々しく、また現代人も往々に凝った特定の観念は、海と  
 のものが誘い出してやまぬものである。ヴァレリーは  
 海への眼差しが、水液と精神から、裸形の観念を生み出

ずと言う。逃れたこと、つまり逃げたために逃げたと、  
 う——異次元の水平線の衝動——逃走の観念と、この観念  
 の深い原因と界山は、<sup>不条理な</sup>永劫回帰の観念——逃げようと思  
 ひ、その日は再び始まることに限る、際限のない巨浪の——  
 —と、いかにしめようか。『私は海を見つとて行く時  
 の、ある日は内裡に声なく注視して、どんな時に多くの時  
 間を使い果したかがある。——このような眼差しから  
 どうして眼を離さぬよう。——水の集塊の活々としと不  
 活澄の幻想と誰が逃れ得よう。それは透明と反映、静止  
 と運動、平穏と暴風を使い分け、人間の前に、法則と偶  
 然、不秩序と周期を、流動する姿で、排列、展開し、道  
 を提供し、或いは通路を塞ぐ。』注12 まるがア レリー  
 の生地セートの丘の上から海と街を眼が捕え所存するあ  
 の記述や、ソクラテスの貝殻への注視の状態で別の事例  
 がある。この状態の眼差しにふいて注目すべきことがある  
 る。それは白紙の状態にふける眼差しであり、そこには現

かれた視覚は掌。となか、<sup>レ</sup>トの見知らぬ奇異な<sup>レ</sup>トの  
 があることであ、<sup>レ</sup>。

「ロンドン橋。 - - - 私は眼を捉えられ。 - -  
 - 見ることの快樂が、湯気<sup>（てい）</sup>というそのの<sup>（の）</sup>つ<sup>（つ）</sup>が<sup>（が）</sup>その力  
 で、快く構成され<sup>（て）</sup>眼の<sup>（の）</sup>光の<sup>（の）</sup>光に私を釘づけにし<sup>（て）</sup>た。  
 うし<sup>（の）</sup>の<sup>（の）</sup>光の<sup>（の）</sup>ゆ<sup>（ゆ）</sup>か<sup>（か）</sup>と<sup>（と）</sup>私は汲みつくし<sup>（て）</sup>なかつた。  
 しか<sup>（に）</sup>私の背後に私は、<sup>（の）</sup>の<sup>（の）</sup>じ<sup>（じ）</sup>生活の直接的目的に  
 永遠に引きずられ<sup>（て）</sup>盲人<sup>（の）</sup>の目に見えぬ一群がせかせ  
 かと果<sup>（て）</sup>もなく流れてゆく<sup>（の）</sup>を感じて<sup>（て）</sup>いた。私にはこの  
 群衆が、 - - - かけが<sup>（の）</sup>のない人間<sup>（の）</sup>たる<sup>（は）</sup>少しもない  
 ように思<sup>（え）</sup>え<sup>（る）</sup>のだ<sup>（が）</sup>。反<sup>（て）</sup>に私は、み<sup>（み）</sup>ず<sup>（か）</sup>ら<sup>（ら）</sup>と知  
 ら<sup>（ら）</sup>ず<sup>（に）</sup>、私の身体<sup>（の）</sup>のかけ、私の眼に見えぬところ<sup>（に）</sup>、<sup>（の）</sup>  
 べて<sup>（の）</sup>一様の、何かは知らぬ或る真空に一様に吸<sup>（ひ）</sup>込ま  
 れ、粒子<sup>（の）</sup>たる<sup>（の）</sup>流れを<sup>（に）</sup>引きあげ<sup>（て）</sup>いた。う<sup>（の）</sup>の<sup>（の）</sup>せ<sup>（し）</sup>げ<sup>（な）</sup>  
 音<sup>（の）</sup>に<sup>（に）</sup>ぶ<sup>（ぶ）</sup>流れが、単調に橋を渡<sup>（り）</sup>、<sup>（の）</sup>の<sup>（の）</sup>と<sup>（と）</sup>流<sup>（れ）</sup>て<sup>（い）</sup>く<sup>（の）</sup>  
 だ。私は<sup>（の）</sup>の<sup>（の）</sup>こ<sup>（こ）</sup>な<sup>（な）</sup>孤独<sup>（の）</sup>を、漫心と苦悩<sup>（の）</sup>の<sup>（の）</sup>ま<sup>（ま）</sup>り

あ、これだけ感じているとはびっくり。群衆と水のあいだ  
 で夢想するところの危険の、奇妙な慢としてみ知覚。私はロ  
 ンドン橋の上で、わが身に許す罪を覚えていた。一柱は  
 ここでは私と景観、群衆とが混りあひしかとも私自身は孤  
 独のうしろにその存在感を感じた。あゝ奇妙な視<sup>即</sup>覚現象  
 が記述されている。そんな割の実例を見てみよう。それは  
 『テスト氏との一夜』にみられるオペラ座の光景であり、  
 「...見渡せば眼を奪うばかり、ざわめきあは  
 る人の群、こゝと私ととの間に、銅製のとてつとたな  
 少女が立ちあがっている。いきみの奥に、女の裸体の  
 一片が、小石のまじりに物静かにえ、ている。夥しい扇が  
 、いゝめいゝ勝手には、影と光の世界の表面に生じて、天井  
 の燈を揺らし泡立てている。私の視線は、幾分とも知ら  
 ぬ顔にゆるり読み、やがて悲しげな一つの頭の上に落ち、  
 手ぬかり知らぬ腕の上に、人々の上には、果ては燃え上って  
 しまふ。...テストは吐息をついた。熱気と色彩の

吹き出す火の子うは顔、底に肩、光に翻く染めらるる黒  
 い体、着物と着る塊の金容が、太い円柱に交えらる、  
 此の光の心を通える。赤と金色の入り交る二の豪壮の光の  
 中に光の心に通える。一原子さの光の眼と此の  
 光の心。 註14  
 二に光は全感覚が、視覚、聴覚、触覚が光景に粘  
 着し人肉で光が物と化し小石や銅以上に生命と研ぎ  
 光の心で光の心。またに光生状態にある感覚的印  
 象をつかむことが問題となる。グッレリーニにと  
 て光の見方とは、植物であらうと人間であらうと、主  
 観と客とを区別する身体の一部であらうと壁面上の光  
 の斑点があらうと、これを堅固な全体的存在として眺め  
 るものである。彼は諸部分より、それらからなる眼に見  
 えぬ全体を思い描こうと意を注ぎはいる。しかしそれを見  
 る者は、受動的ともいふべき態度で知らず知らず催眠状  
 態に落ち込む。つまり見ている物の事物を考へなければ

ある種の麻痺状態の存在に疑いがある、むしろものを凝視  
 してゐるが、これを普通の眼で見るやいなやむしろ覚  
 醒する。ここには眼差のうろにはある受動性と能動性、つ  
 まり凝視のうろには意識は盲目化され、覚醒とすると距離  
 が回復し対象が再生する。この不思議な状態は、あのラ  
 プレリー-にはその自身の両者が交互に触れあふ手、触れあ  
 う手となる相互交叉にあり、理解という。この相互交叉  
 にあり、それはここにはその都度局在する。それはそれ  
 物を触れあふ手が同時にその物に触れあはる手であり、私  
 は、ある時は物であり、ある時は私である。私が物に局  
 在することもあるのである。また、視覚と触覚との調整  
 作用により、視るとは離れを待つことであり、視覚に  
 いとも同じ私と物との相互交叉が存在する。

「眼差。これは会うことの眼差には、奇妙な関係を生  
 じさせる。己の眼を追う他人の眼と、自分の眼から離  
 れることが出来なければ、自由に考へることは何びととあ





私が君を見ているのは、私は君ではないのだから、君

が君のために見ているのである。

この種の分析は、自己の自己~~を~~自身に對して

適用に得る。註15

ここに言う chiasma とは視覚における自と他との

交叉の点であるが、これは眼差は同時に見られる眼差

であることとを示すのである、この眼差は人を物と化する

ことである眼差しであるから、物と人と化するところを

わけづける。実事、われわれは物に、と見られること

ともあるわけである。

視覚世界は、このように「目」に動くもの運動

動であるが、その可能な諸関係を含み、<sup>(可視の)</sup>光景、形態、

<sup>(眼)</sup>瞬間のわれわれの眼差を捉えて、それは一瞬間の点である。

コローが觀察した大地の相貌も、個性化され、他

に類はない。それは自身の「史」をつくり、いはば人格的なる

ものである、互いにわれらのそのとコローが眼差を交に

あ、こゝに意いなり。地上の各所も、この子うた不  
 思議な視覚の歌であり、これと人々えんじて見出す者は稀  
 がある。

聴覚においても同じ明瞭な例が見えられ。われ  
 われに聞えるのは、それの音響であり、これは無音心

存在のかたしは現に存在にあるは表現、とありわれ  
 とうと下し何らかの合図である。合図とは一つの記号を

ありわれわれに一つの行動を命ずべきものである。とこ

ろが楽音というものは聞えてくるや否や、われわれの中

に一つの予感状態、一つの芸術的創造を期待する状態を

作り出す。われわれは楽音を聞くや、われわれ自身のう

ちに、視覚にそびえ、大うに、可能な諸関係から成り立

つ一つの宇宙があることを直ちに識る。そして音楽は、

この宇宙の中にわれわれが逗留することを許すのである。

さらにまた一つの律動が自分自身に付きまゝ、は

じめのうちはこの側面的な活動の半ばの意識しか持た

てものが、さうして突然精神に可感のつのとたり、律動  
 が一種の強要を以て、追ってくると、それを「グァレリ」は語  
 った。註16。これは何れか一つの身体を扱うにかり得  
 た完成状態に到達したか、といったふうに思ふにという  
 。これは裸形の律動、全く無条件の打拍に下って成る、こ  
 いさうであるが、これが「グァレリ」の意識に一段明晰  
 になり得たのは、言表し得る諸要素、音綴syllableとか語と  
 かを借り、これだけ我が身体と下ることになり、これは「め  
 たり得た」であり、これの音綴と語は、形成時点にあ  
 いては、これの音楽的価値と引力とによって決定さ  
 れて違はない。これは一つの下書き状態、幼年期の状態  
 であり、これは、律動的形式がその際の唯一の許容条  
 件、あるいは發現条件を成して、形式と素材とを区  
 別にあり区別がなかつた。グァレリは二のうに語  
 った。

これはこの詩的状态とは、受動的であると同時に知

的に非受動的な生活"とあり、それの<sup>(新)</sup>作活動を行なう。この  
 人が一種の電光に接する状態"あり、それは断片的  
 になり、この。"時として私の観察したことは、精神の  
 一感覚の到来、一の閃光、それを照し出す閃光"はない。  
 燃え<sup>(燃え)</sup>く閃光の到来ということがある。それは告知し、照  
 らすよりも遙かに多く暗示し、要するに、それはその自  
 体、延期されることがあるという不安と一緒に伴う。  
 このことはその一つの謎である。 - - - 一つの事実が現わ  
 れる。特殊な<sup>(sensibilisation)</sup>増感が行われる。やがて人は暗室にやき像  
 の現われるのを見ている。 - - - 二つの事実と感  
 性との関係は明確に心得る性質のものである。この詩  
 的状態の<sup>(もつ)</sup>ある方位が感性を變更し、増感する。この時  
 れは、音綴の位置にある語がどこに - 詩句となりその  
 詩句が自らと必然的に詩派を導く、つまり詩の一切が次  
 らと産み出される一種の複生 *proliferation* によって確認され  
 ることがある。 - - - 二つとは後に、詩の構築において再

217

び立つ度に収束するは、問題である。

詩的狀態とは、結局一つの共鳴的狀態である。つ

まり、われわれの、感覺的、精神的生命の全体系が二の共

鳴狀態に陥り、われわれの受容 impression, 理念 idée,

衝動 impulsion, 表出 expression の手段の間、一種の相互的

な調和的連繫が生れる。あんなにわれわれの全ての能力

が、突如として、相互に流通し、共約的であるかの如

くに。そして二の二では、一つの作品の形態を構成する

感覺的原因と、その基礎となる知的効果、その両理論

との間の、神秘的なほど正確な対応関係により、説明に

さへ及ぶ、とグッレリイは言う。註18 二に及ぶ

では、芸術の創意工夫は、興奮、舞踏、身振表現など

同じく自然なもので、それと何となく等価的といえる

。未開人は己の恍惚にふしめ熱狂せしめる光景の美を

踊り歌う、そして感歎するに従って熱中のあまりに忘れた

る。しかし後者は、一種の覺醒により、自ら創作に赴く



詩的狀態と、感動の位相とを考察してみれば、

ここにはその技術手段の位相へと、つまり何かが身体

を得ようとする因化<sup>△</sup>の蠕動がある。つまり感動の位相

は手段の位相から逆説的に自覚さへるものがあり、その

ものとしては自と他、私と物との不分化の、あるいは絶え

ざる chiasma の状態であり、いわば「私は一種の催眠状態

にあるのだ」である。今や覚醒して自ずと創作に従わね

る位相に移らねばならない。しかしこの位相もまた、明

晰な覚醒と「ええ」かどうかは、今のところ保留にして

おかざるを得ない問題であるが、とりあえずそれは疑惑

をもって良いことであることに注意してみよう。

ヴァレリーが先ずはじめに詩的狀態にみける古代

人の魔術的行為を指摘するのは注目すべきことである。

香りや眼差や声の音色がは、まりと提えがたいその力の

強い支配力をわれわれに及ぼすことはわれわれも至験す



子ニとが有る。魔術的<sup>魔術</sup>の<sup>魔術</sup>惑<sup>惑</sup>の詩的<sup>詩的</sup>な子ニとは、光や  
 物象<sup>物象</sup>の姿の<sup>姿</sup>に<sup>定</sup>予<sup>予</sup>調和してゐると言ふ。又、人の懐く  
 感動の言ひ知れぬニはと云ふ、これも事は同じである。と  
 にかく五代人達は、グッレリーア<sup>グッレリーア</sup>の言うやうに、自然の物  
 象の最も著しいものを随所に神と崇め、それらの物象を  
 他から区別し、一つ一つの<sup>名前</sup>を<sup>与</sup>へた行為そのものに  
 よつて、それら<sup>それら</sup>の物象に一種の生命を伝達したと  
 言つて、それらの物象と眞の芸術作品、あるいは芸術  
 の<sup>その</sup>最も古い芸術作品とした。この太古の芸術とは  
 一つの印象・受容<sup>lim-pression</sup>から直に一つの表現・表出<sup>ex-pression</sup>  
 が生ずるのに感激する、一瞬、日没、神々しい森など  
 見る時の興奮<sup>興奮</sup>などの如く、われわれの記憶の中に記念碑  
 となる独特の瞬間に感激する、という事なると言ふ  
 べき。また原始人も今日の未開の民のやうに、そのやうな  
 感激に、自らと舞踊、身振りでも、これにこたへて  
 に述べた。二にその創作の秘密が示されてゐるの

ある。グプ レリー自身の至験では、あま日ぬが身につき  
 まとう律動が音綴 syllabe や語を借りて肉化したし、あま..  
 は一つの詩句がその音響性 phonie と音色 timbre にあつて  
 産みださるゝグプ レリーにあらわれまゐるという。この  
 思ひ設けぬ要素の暗示する意味、その喚起する心像、  
 その統辞法的詞姿 figure などがいかに相称的に彼と響..  
 てその詩句の存在を準備する（し正化）まうな一つの開始と、その  
 完了効果をよえまうな続きとを待ち、その期待に従ふ  
 てその詩句の前後に詩篇を構築するまう導くといふ。  
 このまうな詩篇の形成と、自らから成る、これと、それと  
 自然界における植物の挿木、挿葉などまうな一部分か  
 ら次第に完全な一身体となり自らに必要な一切を成し、こ  
 んく複生 proliferation に成る。

結局、このまうにある一部分、一詩句、律動にま  
 う形成の音綴や語、これらが作者が捉えられたり作者へ  
 と受入れてくる「黎明」の精髓 essence de l'aurore 一つま

催眠から覚醒への移行——であり、それが真の意味で  
 作品全体よりも恐らくは一層多くの経験や知識を包含し  
 ていて、それこそが芸術に完全に通曉した人のより深奥  
 な芸術的変化の努力を包含するのだ、はたしかと言ふこと  
 になる。

この意味では、芸術家は自然<sup>(的)</sup>なものであると  
 主張できる。しかしそれは生々変、正一但の新しい人間  
 としての自発的なものである。つまりこのような芸術  
 家は、僅かの音響的、図形的、語詞的なものの中に、  
 一瞬の感動と一生を費した深い知識とを顕わすからであ  
 る。そして自ら発見したものと己れ自らに附加し、また  
 新たな欲求が己れの中に生れ来るのを見出す。芸術家の  
 全経歴は二つの形態<sup>(二つの)</sup>の因化であり、それは多感な感  
 動の位相の帯のなかにあられる醇朴な創作本能の覚醒  
 であり、それと同時に、自らの創作のうちに、努力して勞  
 作して獲得する自由さと単純さとの感情の二相で織りた

した。この感情こそが、人々に感覚と理念との間  
 に最大の精神の業 *jeu* をなさしめるのである。ここに至  
 ると意図と方法、基底の概念作用と形態と産む行動との  
 間にもはや対立はなくなる。芸術家の思索と芸術の素材  
 との間には著しい相関関係を持つ<sup>19</sup> 密な内的対応関係が結  
 成される。グッレリーは歌う。「空の紺碧に溜め込め  
 飛翔のイデーが、（は）し羽根を休め得ぬ語などある」。△  
 明暗＝調やわすかの線描が十分に視覚的表現とな  
 し得るに、素描や版画を愛し巧みにやりあへる画家達  
 の中で優れとされるのは、かのすばらしい色彩画家、レン  
 グラント、クロード、ゴッ、コロドーであり、このような  
 芸術家は本質的に詩人であるとグッレリーは言う。注19  
 グッレリーはまた、「外的生命 *vie extérieure*」なる  
 ものがあると言う。注20 これは一種の感覚全般が関  
 与して成り立ち神秘的なものの、それは一つの強烈深奥  
 な生命である。これに對するグッレリーの説明は、若業

借や神秘家の子うに己れ自身の中に籠、<sup>2</sup> 孤立つる術策  
 と心得之実行する人が内部に設定して「<sup>一つの完結</sup>」の生命と  
 いうが、この意味は晦澁である。むしろ視覚の例を挙げて  
 と言えば、注視により視覚世界の可視的の一切に「私」  
 と存在せしめる人々のような生命、つまり己れの身  
 体に在る普遍的<sup>（外界の眼差しをかわる）</sup>生命に於いて、視覚に於いて活性化される  
 生命を予之する外的な生命と理解できようか。従って  
 彼が言うように、その生命に於いてわれわれの通常の  
 生活は障害や断絶の機会、破壊や妨害の機会を育みして  
 いるのであるが、同時にそれらの生命に全てのイ  
 マージュと表現手段を与えている事も理解しよう。われ  
 られは、感覚するもの、感覚される可感のものと  
 の表裏二重の構造をなすのであり、感覚する身体の裏に  
 いる外的生命は、あくまでも表の裏として隠れてい  
 るが、~~表~~裏のものが顕われなくてはならないのである  
 が、あの表象と表現の手段が与えられれば、つまり可感の

の生命活性が表わされなければ、無にも等しいのである。このような感覚は、単にぼろぼろな感覚的刺戟のモザイクではない。つまりわれわれの眼は一つの色を見ることにおいて対応的に所与の物の対象物として一つの他の色をつくり出す。また一つの色は孤立した一刺戟ではなく、たとえば赤色は血の赤であるという、つまり赤さそのものの一親縁の一群があるのである。換言すれば、「私は何かを見たいことはない。私のいま見ているある物は、それ以外のものであつても良い。やはりそれを私は見る。たまたま現前に見る景觀にしても、私はそれが手の中にその細部を自分の好きに描き直す力を感じる」ということである。つまり見ているその物に執着するのではない、見ることそのものが問題なのである。在るものを見て、その限として不在の可能なるもの、を見、そこに一つの可能的形態、を見るのである。一般的に形態においても同様な特性が存すると思われる。それは根源



的に、われわれの感覚が虚空を前にして展開する自然的な反応であって、虚空の上に、白紙の上に、感覚の知覚作用を働かせある諸形態を配置せんとする。ヴァレリーはこれに對して、ホフマンの『クライスレリアナ』の「オイフオン」という純音——その音が聞えてくると、その音の中に特殊な無限の聴覚的宇宙が展開される——の例と、クロード・モネが白内障の手術を受けて視力を全く失った時々の瞬間、彼が類のない冷徹な美しさの青色が現われるのを感じたという例を挙げる。

「突如、ある諸が詩人に押付けられる。それは、われわれの精神存在 l'être mental という隠れた量魂中で、かの先天的に心にひそがっている記憶とその諸自体の周囲に定位づけてゆくらしい。そしてこの諸はぜひとも必要な形象や聴音的形態を要請し、召集し、もしくは次第に己れの方から啓示する。かくして自らの出現や、自己の現前の執拗さを正当化する。これらの諸こそ詩篇



の萌芽と成るのである。」<sup>注1</sup>

すなわち、詩的狀態は、知覚し、才の生命を活  
かす人において、創造的産出への渴望を生ず、この渴望  
はこの瞬間の賜物を支え永遠化せんとする。自然的な熱  
情が、興奮狀態あるいは恍惚狀態から所有の意志 vouloir  
に移行して、己れの愛する物を再創造するよう促す。所  
有するとは同時にまた一つの知識をうることであり、そ  
れは、一形態を創造する行為のほかに、形態が生み出す  
行為への情熱を燃えつくるのである。その次の問題は、  
形態を構築する行為、技術、能力の問題となる。

× ×

詩作は思ふと同じく言語を介して行われ、言語の

くしてはあり得るものがあるから、詩人としての考えと連

ぬきには言語批判は避けることは出来た。また同じく

語法論には一見二つの側面的方法の如く思われる詩作

と思考の問題も見逃すことは出来た。また二つは、

が、しり-がど-のうに言語問題を考えればかを調べられ

なければならぬ、詩の音楽のうに歌うものがある、

詩人としての言語と音楽のあつた記号——五線紙に記される

記号の総体——との依用と類似は存するかどうか、その

類似は何に於けるか、考察されるべきである。

言語とは、意をよりよく表す手段として用いられる、<sup>目的の</sup>その

用手段であり、万人に共通の、統計的の起源の手段

である。その言語は、語彙と統辞法とに分類される約束

事 convention の総体であり、約束事であるといふことは、

ある結果が外的に規定されることである、すなわち、その

う<sup>2</sup>な<sup>2</sup>く<sup>2</sup>そ<sup>2</sup>あり<sup>2</sup>得<sup>2</sup>る<sup>2</sup>運<sup>2</sup>路<sup>2</sup>と<sup>2</sup>い<sup>2</sup>う<sup>2</sup>こ<sup>2</sup>と<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>。言語の約  
 束事は習慣の<sup>2</sup>た<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>不明<sup>2</sup>確<sup>2</sup>で<sup>2</sup>、<sup>2</sup>う<sup>2</sup>の<sup>2</sup>行<sup>2</sup>と<sup>2</sup>ん<sup>2</sup>の<sup>2</sup>意<sup>2</sup>義<sup>2</sup>  
 不<sup>2</sup>可<sup>2</sup>能<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>。語<sup>2</sup>ん<sup>2</sup>あ<sup>2</sup>り<sup>2</sup>る<sup>2</sup>音<sup>2</sup>と<sup>2</sup>意<sup>2</sup>味<sup>2</sup>の<sup>2</sup>結<sup>2</sup>合<sup>2</sup>は<sup>2</sup>う<sup>2</sup>ら<sup>2</sup>れ<sup>2</sup>り<sup>2</sup>—  
 自<sup>2</sup>身<sup>2</sup>、<sup>2</sup>う<sup>2</sup>ら<sup>2</sup>れ<sup>2</sup>る<sup>2</sup>一<sup>2</sup>元<sup>2</sup>論<sup>2</sup>と<sup>2</sup>は<sup>2</sup>無<sup>2</sup>関<sup>2</sup>係<sup>2</sup>の<sup>2</sup>同<sup>2</sup>じ<sup>2</sup>結<sup>2</sup>論<sup>2</sup>、<sup>2</sup>う<sup>2</sup>ら<sup>2</sup>れ<sup>2</sup>る<sup>2</sup>意<sup>2</sup>  
 義<sup>2</sup>の<sup>2</sup>結<sup>2</sup>合<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>と<sup>2</sup>考<sup>2</sup>え<sup>2</sup>て<sup>2</sup>い<sup>2</sup>る<sup>2</sup>。こ<sup>2</sup>の<sup>2</sup>う<sup>2</sup>ら<sup>2</sup>れ<sup>2</sup>る<sup>2</sup>言語<sup>2</sup>を<sup>2</sup>媒<sup>2</sup>介<sup>2</sup>  
 と<sup>2</sup>して<sup>2</sup>号<sup>2</sup>行<sup>2</sup>の<sup>2</sup>障<sup>2</sup>害<sup>2</sup>と<sup>2</sup>な<sup>2</sup>る<sup>2</sup>性<sup>2</sup>能<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>、<sup>2</sup>な<sup>2</sup>で<sup>2</sup>な<sup>2</sup>る<sup>2</sup>号<sup>2</sup>行<sup>2</sup>と<sup>2</sup>は<sup>2</sup>  
 本<sup>2</sup>来<sup>2</sup>、<sup>2</sup>う<sup>2</sup>ら<sup>2</sup>れ<sup>2</sup>る<sup>2</sup>人<sup>2</sup>に<sup>2</sup>共<sup>2</sup>通<sup>2</sup>な<sup>2</sup>る<sup>2</sup>何<sup>2</sup>事<sup>2</sup>か<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>、<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>他<sup>2</sup>人<sup>2</sup>の<sup>2</sup>他<sup>2</sup>人<sup>2</sup>的<sup>2</sup>  
 行<sup>2</sup>動<sup>2</sup>—<sup>2</sup>行<sup>2</sup>為<sup>2</sup>と<sup>2</sup>肯<sup>2</sup>定<sup>2</sup>affirmation—<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>、<sup>2</sup>な<sup>2</sup>る<sup>2</sup>習<sup>2</sup>性<sup>2</sup>的<sup>2</sup>結<sup>2</sup>果<sup>2</sup>  
 に<sup>2</sup>な<sup>2</sup>る<sup>2</sup>意<sup>2</sup>味<sup>2</sup>と<sup>2</sup>音<sup>2</sup>の<sup>2</sup>結<sup>2</sup>合<sup>2</sup>の<sup>2</sup>語<sup>2</sup>彙<sup>2</sup>や<sup>2</sup>統<sup>2</sup>辭<sup>2</sup>語<sup>2</sup>は<sup>2</sup>嚴<sup>2</sup>密<sup>2</sup>と<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>、  
 誤<sup>2</sup>解<sup>2</sup>や<sup>2</sup>各<sup>2</sup>人<sup>2</sup>に<sup>2</sup>な<sup>2</sup>る<sup>2</sup>語<sup>2</sup>の<sup>2</sup>表<sup>2</sup>意<sup>2</sup>価<sup>2</sup>値<sup>2</sup>と<sup>2</sup>し<sup>2</sup>て<sup>2</sup>は<sup>2</sup>効<sup>2</sup>果<sup>2</sup>の<sup>2</sup>相<sup>2</sup>違<sup>2</sup>が<sup>2</sup>生<sup>2</sup>  
 じ<sup>2</sup>る<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>、<sup>2</sup>文<sup>2</sup>言<sup>2</sup>は<sup>2</sup>こ<sup>2</sup>の<sup>2</sup>う<sup>2</sup>ら<sup>2</sup>れ<sup>2</sup>る<sup>2</sup>障<sup>2</sup>害<sup>2</sup>を<sup>2</sup>一<sup>2</sup>身<sup>2</sup>に<sup>2</sup>引<sup>2</sup>き<sup>2</sup>う<sup>2</sup>け<sup>2</sup>る<sup>2</sup>性<sup>2</sup>  
 と<sup>2</sup>な<sup>2</sup>る<sup>2</sup>可<sup>2</sup>能<sup>2</sup>性<sup>2</sup>を<sup>2</sup>活<sup>2</sup>用<sup>2</sup>す<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>と<sup>2</sup>い<sup>2</sup>う<sup>2</sup>こ<sup>2</sup>と<sup>2</sup>に<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>。

後<sup>2</sup>、<sup>2</sup>文<sup>2</sup>言<sup>2</sup>の<sup>2</sup>表<sup>2</sup>意<sup>2</sup>や<sup>2</sup>、<sup>2</sup>こ<sup>2</sup>の<sup>2</sup>う<sup>2</sup>ら<sup>2</sup>れ<sup>2</sup>る<sup>2</sup>結<sup>2</sup>果<sup>2</sup>の<sup>2</sup>適<sup>2</sup>合<sup>2</sup>  
 性<sup>2</sup>に<sup>2</sup>な<sup>2</sup>る<sup>2</sup>こ<sup>2</sup>の<sup>2</sup>信<sup>2</sup>頼<sup>2</sup>と<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>、<sup>2</sup>言語<sup>2</sup>の<sup>2</sup>媒<sup>2</sup>介<sup>2</sup>物<sup>2</sup>に<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>、  
 こ<sup>2</sup>の<sup>2</sup>語<sup>2</sup>彙<sup>2</sup>に<sup>2</sup>到<sup>2</sup>達<sup>2</sup>し<sup>2</sup>得<sup>2</sup>る<sup>2</sup>こ<sup>2</sup>の<sup>2</sup>と<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>、<sup>2</sup>音<sup>2</sup>楽<sup>2</sup>に<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>る<sup>2</sup>記<sup>2</sup>号<sup>2</sup>の<sup>2</sup>  
 う<sup>2</sup>ら<sup>2</sup>れ<sup>2</sup>る<sup>2</sup>、<sup>2</sup>語<sup>2</sup>の<sup>2</sup>律<sup>2</sup>動<sup>2</sup>性<sup>2</sup>と<sup>2</sup>音<sup>2</sup>響<sup>2</sup>的<sup>2</sup>の<sup>2</sup>感<sup>2</sup>覚<sup>2</sup>的<sup>2</sup>諸<sup>2</sup>因<sup>2</sup>有<sup>2</sup>性<sup>2</sup>と<sup>2</sup>な<sup>2</sup>り<sup>2</sup>

と言ふことが得ない。  
 しかし、われわれは可視的世界に投げ込まれて在  
 ることをまず見出すから、先ず言語的状況を見出す。  
 例へり、<sup>21</sup>「混乱した概念と無秩序のつくはたは不  
 全の關係との一總体」とは一體の現象として「<sup>22</sup>」の  
 の語の体系——言語的状況 *situation verbale* ——が「<sup>23</sup>」自分  
 を見出す」<sup>22</sup>と云う。ほかに「混乱があるが、<sup>24</sup>」人  
 は、この言語の精神的場を清掃するから問題解決に  
 飛んでゆくことがあつて、<sup>25</sup>「<sup>26</sup>」起ると云う。可視  
 的世界に「<sup>27</sup>」われわれは先ず諸々の形を見分けること  
 に習熟しつつ見ることを学ぶように、言語的世界に「<sup>28</sup>」  
 して、語り、書くことと、言語を聴きしめるから、学ん  
 だ「<sup>29</sup>」のは「<sup>30</sup>」の「<sup>31</sup>」である。言語の「<sup>32</sup>」に「<sup>33</sup>」する、  
 呼吸には、<sup>34</sup>「<sup>35</sup>」発声するといふことは根源的有様である  
 し、言語を聴くとは呼吸の発声を聴くことである、他人  
 の呼吸を身近かに感じたり、<sup>36</sup>「<sup>37</sup>」の呼吸を自分のものとて

も感じたりするにたり、ここに言語の共通性の源泉が見え  
 るのである。このように万語の言語の持つ意義は、わ  
 れわれの存在にと、二根源的因子とあり、存在する  
 呼吸の言葉への進展は、あの視覚にふたり二重の鏡の  
 光と同じく、自己として自成の局面を認識するありか  
 りであり、そのように意義として他へは、<sup>音に</sup>音意的に約  
 束される諸々の意味と区別し得るにたり。意味は  
 定義され得るものなりけり、意義として他へは  
 言語<sup>(内的に)</sup>の固有であり、定義することも他の記号で置きかえ  
 ることも出来ぬからである。従ってこのように考へるべき  
 也。つまりは、言語に二つの層を認め得るにたり、  
 つまり音と意味とを音意的結合にあり実用的言語の表層  
 と、音も是れ律動にあり言語の内的固有性の深層と  
 である。二<sup>は</sup>~~は~~は、言語と手段とを考へる時に問題  
 となるにたり。

丁度、言語とは手段であり、全ての部門の

技術と同じく、二の手段は目的に反作用を及ぼす。グ  
レリーはトマス・Pクイナスの讃歌「世の能うかざり取  
之せよ、Quantum potes, tantum aude!」をすく引用する  
つまり手段の限りをつくることであり、二の手段の認識  
、感情が目的と産み出したことばかりしほある。しかたが  
うグレリーは言う。「のみならず、或る深遠な思想のこ  
きは、或る一内容を呼び出す言語形式の、空産である、  
と、或る調子を研ぎ或る言語上の詞句の、精神裡の現象  
をいかに切迫に、その起源を負うたものと信じてゐる。  
」註23

言語の二重性が明らかとなれば、詩と散文をいかに  
日常語の差異について考へることになる。実用的な日  
常語は、その用いへの確かさについて立証が可能である。  
手段は目標に到達する時破棄される。散文をより理解  
されることは、その息を引くこと。これは、散文が注意  
深い精神のなかである理念をいかにある程度、形態と全

面的に置換されることがある。言語の「ある」の概念も  
 しく、概念の「ある」に消滅する。グーレリ-は言う。「わ  
 らの記憶は、われわれが理解しているものの言辞とわ  
 らの間に隔り通す。反覆は理解しているものに對する答  
 りである。反覆は言語行動が成就し得たものとしてわれ  
 らに示す。(しかし一方では、二重と対稱的に、われわれ  
 が理解しているとき、われわれは「ある」言辞がわれわれ  
 の内に生じた概念と他の表現形式が出現するとしてあ  
 る。言語行為の成就は、二重のわれわれは、二重に  
 が獲得した概念の可能な表現形式の多様性を規定する)中  
 心と支配層とがある。つまり意味 *le sens* — 句-「ある」  
 — 句-「ある」の解除される精神的代償物への傾向「ある」  
 — 二重、純粋の散文の表象、語句「ある」散文の存在限界  
 がある。』註24

詩は散文から区別されるものではない。すくなくとも  
 グーレリ-に、この詩は、徹底的に散文排除の産物



といふことが、しかしその散文と同じ言語を借用するに  
 といふ方がよい。しかしそのと、詩といふ、決して明  
 確な概念や超越的概念を伝達するくは表現・表象するに  
 ありたい。従って、詩は別な言葉の遊びか、この「詩を  
 理解する」ことは出来ず、結局、詩は散文の偶発事であ  
 ると信じることは不可能性の故に詩があることを知る人の  
 ためにしか語られるべきで、その言の「詩」あり。詩は通常  
 の意味では理解されるべきでない。意味論的代替物と捉えられ  
 るべき。これからいふ詩は理解されるに反復される  
 ことに付く。次のグッレリ-の文は：「詩と詩の完成を  
 知る上は興味深い。」

詩とは言語芸術の一つであり、言語とは実践の創  
 り出さるべきもの。つまり人々の間に「意味を伝達する実践  
 はない、また、実践への検証に、それはいかに確実とな  
 る。このことを説明しよう。」  
 「火を貸して下さる。あなたに火を貸して下さる

「さう。あの調子は私に言うことだから、これだわ。」と云う。

雑誌は、あの調子、あの声の音色、一定の抑揚とテンポ

で行く、これに似てくことはある。言葉のその

反響のそのそのその行為の進行のそのその。繰り返

る、レリ、一は言う。「しかし、この事は終、この

のはない。奇妙なことに、この調子、あの調子の短い文章

の詞姿, figure de votre petite phrase が如きその、私のその

響き返り、あのそのそのそのその入、これとて言うには

私のその反響のそのその。しかし私はこの短い文章――

の意味の殆んど矢張りそのそのそのに力をつくす

うと欲する、しかし、この創作の生を生きようとする

この文章――そのそのそのそのそのそのそのそのそのその

そのそのその。この文章は、その他のを得る。この文章

の意味のそのそのそのそのそのそのそのそのそのそのその

そのそのそのと聴かせる、そのそのそのそのそのそのその

――この詩的状態の環境にそれそれがある。』註25

言語における一般の特性、つまり音と意味との認  
 意的結合が詩的形成の生産可能にしているものと見  
 られる。語には不思議な多様性がある。その結果生じ  
 る多様性にはかぎりのないが、「語は、順次、  
 音声学、意味論、統辞論、論理学、修辭学、文献学、韻  
 律法、作詩法、語原学等の諸語則にわたって正当化さ  
 れる。」註26 二の多様性こそが、詩作と複雑さ  
 をもたらす熱意や労苦に満ちたものにしており、同時に詩に  
 厳格さと完璧性を与える原因でもあるのにはたしかに。

結果の原因となくし目的は手段と吸収する手段一  
 目的系の散文を好んで、<sup>▽</sup>詩は、生きるとは二にあり、二  
 死にあり。自らの灰から再生し、自らが存在してゐることを  
 うつゝ無限に回復するべく意向するて作らるゝものの  
 であり、詩は二の多様な特徴により、認められざるに  
 あり、二の特徴とそれの形態をなかに再現 reproduce させ  
 るべく詩は誘う。つまり詩とは、わんわんを誘ふ、二詩

と...つゝ同一の形態のそとに内場<sup>23</sup>をせよべく感動させる

あり。註27 詩の反復、つまり共鳴作用は、詩人

一読者との共鳴に及ぼすあり、この意味で可視

の自然界に及ぼす眼の誘惑の如く、言語的世界に及ぼす

耳と口の、つまり聴くことと発語することの誘惑と

と存在するといふことが出来る。

詩とはこのようである、と、何事かを説明せ

ず、何かを表象するものらしく、その詩的狀態から生ん

<sup>24</sup>詩的狀態を新しく共鳴させること、この意味に「

24」リリーは興味深い例を挙げてゐる。それは「カ」と

マールタの会話である。

「あなたの職業は何か。私と」之が、私は自ら

が望むところに行きつけたいと、私はそれがないと、いかにも私は

多くを理想<sup>idées</sup>で満ちてゐる。と、この「カ」に對してマール

タは答へる。「親愛なる「カ」、詩句~~を~~は理想 idées

で成るものではない。それは言語で成るもの。註28





ギャレリ-は、『レオナルドと哲学者たち』に  
 いて、このような詩がわれわれにもあると云う。所  
 在が目撃すべきであるかと言う。註29  
 哲学者たちは自らを思考者と云うと記述する。こ  
 の記述の言語は無限の約束から成り立つ。このことは  
 すでに述べた。しかし言語なくして思考するとは出来  
 ない。したがって、この言語と云うことがわれわれ自身で云う  
 ことはほとんど確実である。思考は「このギャレリ-  
 の観察を要約して云う。  
 われわれの思考が深さのほうに向うのは（これは）  
 だが、つまりわれわれが「思考を生きてはいるが、  
 や、われわれは思考が全体的・概念的言語から分離されて  
 のを感じている。語がわれわれに欠けてゐるを感じ、われ  
 ら自身は、この言語があるべき現世は「さうかた  
 にはない。と云うのは言語の「能力」 *puissance* とは、既に





うか。哲学と云うものは、従って「*philosophy*」にすぎない。

✓ある人間が、*ego*として存在するのと認識するのととの間の一種の矛盾状態が、*ego*の可逆状態の存在で、自己の存在を思ひ出し、自己の思考と存在しつづける。そこで——（しかしこの際、*ego*は自らを今提供してゐる）と感じてゐる現象、自分が受け入れることのできる現象にすぎない、一切を扱う人として貴重である結合も含めこの秩序からいへば、明瞭に存在しなくてはならないと予感（*intuition*）が、この予感の終（間、*ego*は一切の慣習的表現を停止させよう）と試みる……）——自分の取りかかるところの態度、期待、拘束のことだ。——注30と考へたことが出来る。

言語と云うものは、この本性上、哲学者の努力が報われるには全く不利な働きをする。哲学者はこの境界状態をいかにいかに信じてゐることをいついかに成功したか、*ego*である、*Idea*, *Dynamis*, *Etre*, *Noûmène*（実在）、*logos*,

MoC (自我) 等の全二文脈に於て決定せしむる暗号に  
 あり。哲學的の立場は、言ひ得るべきことの如く、通  
 常の語彙は既に曲り過ぎるを得ず、諸君は之の予う所従出  
 の上の一様の人間的創造に於て、生命力を附与するに  
 なるべきあり。

しかし、日常の重層的な慣習的言語の自覚性から  
 定まるべきものは。此の言語は初步的の複雑な近  
 似的手段と云ふ收格を帯びつつ、唯一の特別の用語の如  
 くに採用されるべきに純粋の諸記号系<sup>(ツリ)</sup>、創り出さるる  
 言語の發達を云ふに、その役割は次第に瘦せ細らせられ  
 るべきである。が、レリ-は、現代の一面が精密化し  
 てゆく世界に於いて、~~人~~精密化してゆくべき哲學、原始的  
 な表現手段では捉え得ないことを警告する。之を「が、レ  
 リ-は、創り出さるる言語的記号に二つの類型を挙げらる。  
 一は、諸法則と可視的形態に転じた記号であり、之  
 らの記号系は吾等の世界と云ふは意打したものの如く

1. 文字の記号、可視的形態の法則を眼で感ずる。

2. 文字の運動（動感）と、文字の「音」の響きの感

3. 文字の味は二つある。例へば同形の「う」は、「ん」と存

在性との意味と「う」の響きとが、この二つに分れる。

4. この二つが、文字の「音」の響きに偏る。例へば

5. との音の響きは同形の「ん」を示す一種の表意文字、

6. の事——比例尺 échelle, 軸 axe, 軸格子 réseaux, 類似

analogie —— 文字の文法と「音」の響き、同形の「ん」

7. は同形の「ん」の部分間の相互依存関係、同形の「ん」の

8. 理と「ん」の響きの「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

9. 記号の代表的な例は音楽の記号である。これは「ん」の

10. 「ん」の何れも「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

11. 「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

12. 「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

13. 「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

14. 「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

15. 「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

16. 「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

17. 「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

18. 「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

19. 「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

20. 「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の「ん」の

と、2、モデルとして役を、かつしぬ厳密な方式だと  
思わせられることがあふ。この類<sup>群</sup>の<sup>系</sup>では、言語的記述  
は聴覚に匹敵するとは考えられない。この聴覚像とは、  
これに伝達される生に關する諸事象のその変形であり  
復原であるからである。

この点に視覚、聴覚に、<sup>2人</sup>伝統的言語的の  
般に、これは不完全にしか伝えられぬもの量産である  
が、伝達され、暗示されることもあふ。以上の考察  
とを、ゲアレルーは哲学者のとり得る方向としてこれ  
を、視覚的、聴覚的な二類型に振り分けてその方向を示唆  
する。<sup>注31</sup>つまり、哲学の主要な存在手段たる自己意識 *conscience*  
*de soi* が、哲学に向、その内的有効性と必要性を説き、  
一方では言語に對する論述への依存からそれ自身を弱  
果を戒め、哲学者たるはそれ自身にのみ本性に従、その  
の限界を一切の約束事と区別（<sup>内面意識を思ひ描くは、</sup>）と語られる。そして  
第一の型の哲学者は、<sup>内面意識を思ひ描くは、</sup>保持されるその *ce qui se conserve* に



9 傾向を器座にせしむれば、取手は、手前側を傾斜し、子、

時間と聴覚とを併行して、その音の強弱を同時に

[illegible]

と = 3 2" 4" 7 6 4 - 1 と 2 6 7 8 10 12 13

$i < n \Rightarrow$  の類型は自然に、 $\rightarrow$  が 4 つ、 $\vdash$  と  $\vdash$  が 2 つしかない。

「反位と一価」に「下」と「上」の差が「人」と「物」があり、「絵画」

[illegible][illegible]

だから、レノの事業は、いかに可能か人物と環境との実験

と いう べ き じ ゃ な い か。

二のうにこそ詩と哲学の内部の縛をこそ、其

1. 而 第 9 页 上 必 须 有 言 语 批 判 才 是 正 确 的 。

と 乃 の a i 取 り 違、2 箇 p レリ - a 新 の 形 而 上 的 是

題の証明は、 $\epsilon = \frac{1}{n}$  とし、 $n$  を十分大きくとることで、 $|f(x) - f(y)| < \epsilon$  が成り立つことを示す。

文題も  $\angle C$  は他人の如く  $\alpha$  文題  $2^{\circ}$  は  $78^{\circ}$   $\angle$  詩がもっとも

（純粋）  
 不断努力の下に現れる時、父並のには現れず相貌があり、？



人間存在の根源的問題を扱ったという点から、哲学  
 的主题と見るべきであるが、今見るときには、むしろ  
 伝統的記述としての哲学よりも直接的に哲学的主  
 題を扱うべき性質のものがあることが証明されるであ  
 る。

× × ×

二に、その「詩作の構造」が明かされた。

また、「芸術的創造」の「詩作の構造」が記述

されている。その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

その「詩作の構造」が明かされた。その「詩作の構造」が明かされた。

と素朴とが未だ別な状態に留る状態に移るゝがみえる。次  
 に一種の意識の覚醒に於て、つゞき意識がさうさうな  
 状態<sup>(12)</sup>に要求の数を増加させ、意識の領域を拡張し、つゞ  
 けりゝと呼ぶべきものゝ音綴と語が置換さるゝ、さうある  
 る最初の一句句が全く出来あがって見出される。しかし  
 うのはしかた変更不能で、一必然の結果として終に現わ  
 れるのである。さうするとこの一句句が一つの音楽的、論  
 理的な統一を要求する。この要求は切迫してゐて、今度は  
 は芸術と術策、つゞき技術に訴へつつ詩人は、つゞき今こ  
 がた自分が一瞬ある、たとへばこの人間を模倣し得るもの  
 がある。このさうな詩的一瞬の到来は、<sup>(と技術的労働の所と)</sup>ガレリイは  
 このと自発的幸運の問題かと言ひ、その理由は、言語の可  
 性——つゞき音と意味の恣意的結合——に於けるものと説  
 明する。音楽性や音色に於て、さうなものと詩句の結合、  
 可視的なものとの詩的な結合は、さうな音楽的な類似作用を  
 介して詩句と音とが結合を同様に受けてゐる、さうな瞬間

起す心像、暗示す意味、統辞語の形態もしく、句法

界、いかに言表す可能性、相称的运用によつて詩人は

鼻、<sup>詩句の存在</sup>詩句と準備し正査化す、詩作の開始と、<sup>詩</sup>いかに言

念の詩語の効果と云うもの、技術的統語を待機し、

その期待の後、その詩句の前後に詩の構築を行はせし

べく仕向けるのである。つまり一つの幸運にも自發し

た詩句から、一篇の一篇の要素——主題、調子、韻律

学的型など——が生まれてくるのである、こゝで

ポレリ-植物の複生 *proliferation* に比較し、こゝで

述べた。

そのほか詩歌には、一主題から發して拡大物語

りと歌、語り、古典的叙事詩、劇詩、悲劇、喜劇がある、

しかしポレリ-にと、こゝでは一篇は本質的に詩歌

の符號が少く表わして「一篇」であるという。叙事詩や

劇詩は、それらが要約され、語られ得るという、つまり

詩の価値とは別の散文部門と同一の価値を所するもの

故に、反詩の固有性をもつというのである。詩歌の  
あるところ——「山」は詩とていふべき——詩歌は、  
自らを「詩」として置く文化である。つまり詩  
歌の特性は本質的な戯性的形式と意義の価値との間、  
緊張の、全く稀な相互の対応にある。その逐次の意  
義の間には、過剰の諸関係、つまり明白の過剰の理解に  
必要の以上の諸関係——それとは共鳴関係——がある  
のである。二つの関係は、マラルタの「詩」——  
「山」——に造る。それはマラルタは、視覚的単  
位の紙面——黒と白との配列の結果、文字の  
法字の比較強度——を愛するにすぎず、単に直  
線の読書にあるものの面的な読書とそれとを繋ぎ合え、文  
学の領域を「詩」の域に広げ、その領域に  
注34 つまり、詩人の芸術全体が、好適に、こ  
れにしか授けられ、その内容と形式の結合とを構築す  
ることは不可能である。詩人が使用するのは詞

や隱喩や、<sup>譬喩</sup>等の技法はかくと形式的なものである。こ

こゝで蒼天の空白を素如として理解する大建築のほうに、

詩は<sup>(白紙の紙の上で)</sup>構築さる収めなう存在が、<sup>(アール・ド・ノワール)</sup>こゝに他の諸要素には入り

たり詩歌のふたつと交差するところの困難があり、こゝに<sup>作</sup>詩的構

築の困難を毎日こゝにこゝにこゝに不可能に思ふこと

言う。こゝにアール・ド・ノワールという構築とは、<sup>裝飾的</sup>ornamen-

tal といふ意味で言われようあり、こゝに裝飾とは、虚言に

対置せらるる可能なるものの代償物であり、この意味で

は、虚言は潜勢的に諸々の形態で充滿してゐると言ふこ

と、この詩の形態の相対的な可視的形象の総体を意味

してゐる。註35 アール・ド・ノワールは、裝飾といふ名辭

のこゝに、一部の幾何学文様やその他の可視的形象、音

の係りあひなう<sup>(係り)</sup>思考の形成、發生と見てゐるのがある

こゝに認知可能なるものの構造と相対的に、この裏地

として認知不可能なる何とかが、この構造の發生の場

所として考へてゐるのがある。従つて詩の構築とは

決して詩の論理的な展開は現代記の構成の事ではない。

結局、これは、詩篇がその各部分間に和声的關係、相稱

、対比、対立等を系統的に導入して、音楽の巧緻な複雑

性に進み進もうと努めた詩篇の構築にほかならない。

だが、その構築は、液体の分子の微子にして、結晶

の<sup>(形)</sup>依らぬやうな、海流の分子の渦潮に答連

して行くような事であり、その中心には常にあの幸運の

一旋律、一新句が基本型をなしている、<sup>(それが)</sup>可視化して可

知の構造の相稱的装飾の根柢にある、これは建築的に

構築さへやうとこそ言える。



× × ×

かくと陽菜さん、この結果としてわれわれに遺贈

された「子グッレリー」の詩篇は、完全な自由を獲得して

飛翔する純粋詩であるが、これは全くの自由詩 *le vers*

*libre* ではない。これは散文への傾斜をにらみつつある。

これはむしろ完全に規律づけられた詩 *le vers discipliné*

あり、詩句の内部にある諸々の障壁や困難を互に種々の言

語的検閲所として自らを倫理化する、詩句の骨格を練り

上げ、堅固な果因 *qualpe* を培い、明確な詩的意識をたて

らし、これはその故にこそ、真実の詩歌となるのである。

詩篇にある「子グッレリー」は、古典的万葉ぶりの技法

法を凝す。詩句の各行は、母音と子音の重韻つまり、母

韻 *anouance*, 頭韻 *allitération* に于き脚韻 *rime* の局所

を正確に丁寧に施すこと。リ形を整え、なにかと

たがひに相呼応する音が各語の相互的意味関連を明す。

Car d'Hydre inhérente au héro



257

「正 巻 42 巻 音 下」と「意味」に「あるから正しく」は「是」

の...。

... la chair

Amèrement vomie au soleil par la mer,

( - - - 関係は

海にあり 苦澁へけこに 太陽の光に吐き出し  
(42,)

(鈴不信太郎訳) 註 38

217, 文中の「語が」同じ文中の他の語に適合する性質

を有し、苦澁が、塩分を含んだ海と関係とを共通し、両

者が同様に連なるといふことを表わす、いわゆる代換法

hypellage がみられる。『秘密の歌』や『列柱の歌』で喚

起される諸心像は、固定的でなくむしろ流動的であり、

つまり、諸語の並置が一種の意味関連を示す統語法に

よる、一切の心像や意味も、詩の一点、一瞬にして現

れは消滅する閃光の力から、不連続な関係へと示

示するであり、さらには「わが」逃走や暗示の詞彙の

ある。仏語とラテン語との結合や諸々の文彩が豊富に見  
 える。場合により、それは、レイモンの指摘するところ  
 の語源的深みにおける欲野を埋め見せしめたり。

De sa grâce redoutable  
 Voilant à peine l'éclat,  
 Un ange met sur ma table  
 Le pain tendre, le lait plat;  
 - - -

( 瞑想を乱しかねない優雅な  
 その耀きを辛じり包み隠して、  
 天使は 机の机の上に 柔らかく  
 麵と 生の牛乳を 置く。 ) (鈴木俊郎訳) 註39

この詩句における語彙は、印欧語に属するものは、概  
 して身振りを示すレイモンドは言ひ、*éclater* (炸裂す  
 る) や *table* (食卓) のなかには現れ、これらの語源的  
 暗示が詩篇中の語の巧妙な配置により、不可能と存する。

と詩人は知るぬ葉は乃々と云う。黎明ルカイユ(手記  
 )と記す。グプレリーへの執上には、天使、つまり夫人が置く  
 牛乳もクリームの頂の鏡と乃、2点あり。上記の款では、  
 platを「土の」として「乃、乃、乃、乃」と云う。平らな牛乳」と云う。は  
 との他所であらう。つまり言語と人間の間の動きとの間  
 に、あつちの透過 osmose が生じるのである。その仮  
 用と利用して、言語の到達点とぬ奥奥を、詩作の構築に  
 して、2 復活させることと出来るのである。その他、グプ  
 レリーの詩篇や対話篇の他に、ほとんども常にギリシャ  
 的な古典的、神話的要素が鑲められているかと思ふと、  
 手紙のなかで、地中海の月景や、グプレリーが好んで曙  
 の黎明や黄昏の光景の上に重なる、そこそこには泉や植物  
 や小動物が現れる。これは決して古典的愛好家の偏  
 見ではなく、あの四奥の詩的狀態から湧き出る答えへの  
 そのと最大限の新鮮さをもつて、詩句の乃かに再生させ  
 るのである。神話的題は後に考察される。



うに解釈する。

「ガッレリ-のトルニスは、自分を眺めること、  
 死は事柄を自分の中にかき入れ、見ることしかできない。  
 紙の糸が木の停止し、澄みきった鏡となる。――凝  
 視する者の言葉の意味するものは、なんでも、反射する  
 いは反省——つまり自己の二重化——の象徴の展開、す  
 るから外部のことがありながら紙の思考とこの微細な自  
 己と存在はどに満ちてやがぬ、その中で二重に見え、  
 その二重の事物を、『自己』のうちは反映する存在 *l'être*  
 の動きに何かある。……『トルニス語』では、哀  
 調を帯びた深い憂愁がそるとこにあふれてゐる。二分  
 とした存在 *l'être divisé* は、紙が倦まずに二から身を引く  
 離れ紙自身のあらゆる部分を愛惜して、産しとわかれ、  
 いる欲望に泣く。十二音綴詩句が静止した紙のうに  
 続き、死は一つの息吹にまじり、それがかき入れられ  
 に過ぎぬ。」 註40



「ナルビス神話」の題材は『旧約聖書』の「ナルビス話」  
 である。冠婚の「ナルビス断章」<sup>ナンター</sup>、交声曲の日本  
 とこれ表かゝる「ナルビス交声曲」75とに欽山いさば、  
 一大断篇、『若きバルク』や、ヘラクライトスの断章に  
 着想を得たとはいへよう。フランス語に「も」と「美

し」オードの一つとチボーデがいう『アポロンの巫女』  
 ヴァレ-の最後の散文詩『天使』

の他、ほとんどのヴァレ-の詩篇に見え隠れしてい  
 るのである。結局、その存在論的転調につきまとう最も  
 基本的なその形式を示すのである。そこには凝視するこ  
 とにふいて成就する一瞬の神祕の生起が描かれています。  
 り、見ることに付いて存在する自己の二重化——反転す  
 しくは反省 reflexion——の形相の象徴が構成されてい  
 るのである。これは断篇に共通の主題構成で、散文詩、  
 『ABC』に於いて見てみよう。注41  
 ここには、基本的な主題の形式は、存在と非存在と  
 の交錯である。物質的現実を別にすると、経験に人間の、

精神の現実の $\Rightarrow$ の例題、つまり身体とこの外観に於て、

2. 意味の存在は、意識、それと自己意識とを示す。

山ノ精神の現象の二側面の交錯の爲に、身経は可視の

八の世界に位で政教があり、意識、つまり見る眼は、見

{ = e u a n z 3 s h z e a e i a y 通 z u t z 力, w y

りてにの可能な力、可能な性質、 $u, l, n, i$  - の存在と

非存在は二種類一つは存在。因果の生の混沌とは、事物

普遍的運動に即ち流るゝに於て「過渡の狀態」 état de

page 1 7" 6",  $\sqrt{3} = 1.732$ , - 10 11 - 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

『の形は漢語として動詞で、形成さへつゝありと

其に解得るは、存在は非存在に向つてある。終るは二

a 73.  $\frac{1}{2}$  變 貌 metamorphose 男 ? = n 子 n 子。 ? = r,  $\frac{1}{2}$

第 1 行 A B C 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

4. 歐 a 2 等 m- A, B, C, - - - r' 及 8 F 3 存 延 " 散

文部省の「<sup>(実現計画から)</sup>計画」の草案から、近年公表されているものの最初

9 三 三 2" あり。 深 42 二 八 18 深夜 0.5 夜 12月 21 0.15 2 並

が三つの黎明、三つの覚醒を告げている。

「A」に於いては、初めに睡眠がある。この生

命の間止めることの箱舟、下降して（むしろ下がる）の身体、

~~完全~~完全に受動的な状態が現れる。身体がある深淵

に落ち、精神から切り離されていく。~~そして~~この睡眠は

停止してこの存在の底まである。この身体の淵底で宙吊

りにされる自我、「私」は、己を知りぬこの身体に

自らの沈黙、不眠、退屈、己を観察するものがある。

この時身体は巨大な「時間」から解放される一つの時

間、時間の島、しかもこの巨大な「時間」の中心にある

かえって煙の環として永遠にこの時間と存する。<sup>一つの</sup>「私」はこの

身体の上には身を隠れるが、両者の間にすれも交換がない。

「私」は深淵を離れてこの見知らぬ身体をこの眼で見る

ことになる。そして「私」はさしひねる<sup>の</sup>線り言を並べ

てくる。「私」は二人は互いにこの一瞬が無くては何者

でもないものだが、二人の間には、一つの深淵があるのか

り"ある。しかし、いかに「私」は、己の熱情と意気  
 と、この世の無気力と均衡と瓦解の混濁から引き出  
 し、己の島の土と血に己の刀を反撃する己を知、  
 といふ。「私」は身体の崩壊に、「己の手足に」、あ  
 るが、奇蹟の如くに回復する。「私」は己の欲を己に  
 見せしめ、己の最尖端を「私」に送る。そして私と身  
 体とは下腹に「眼の王国」の中に入り、とやく。つまり  
 やがて視覚に、己の無気力の身体は奇蹟の土に「私」  
 と存する"である。物に触る手は「私」の手と存する"と  
 ある。しかし、それは二つの機械の時であり、身体は現前  
 であり、「私」はかつたに、己の心は死んでいる"とあるうと  
 二つの、つまりは現存と不在の二つ。やがて己の身体  
 という物質が動揺し、形態は変化し、己の唇は己の心  
 己の唇を己の心で延べる"とある。一つの説話の行爲  
 を描く。己の声は、誰の声でも存する。字面に孤を、  
 何の束縛もない、誰の心でもない。一つの呼吸の声、愛

要請、つまり一つの無駄口である。ここに、「私」の疲

労、奇蹟、固形化がある。「私」の労苦と計画と、そこ

に昼間がある。深い眠りのなかから意識が目覚め、未だ

眠、という己の分身、そして己の包蔵としてくひる

生命の箱舟と、深淵と距る二つの二つ子時がある。

やがて新篇『B』にあいて、力の一案がやってくる。

統一が四肢を握り、首から足の先まで一事件が貫い

て人間が来る。あんなに奇蹟の如く。「起きた、と私

の身体全体が叫ぶ、不可能と絶縁を収める。...

今やこれ、歩行、不意の計画と空間の中心に結合させる。

人の見るそのの中に飛ぶように行、不意の眼に従って

行け。人の数え子としての来る歩調をもって、光と行動

との球体の中に没入して、不意の力色、不意に抵抗する

初象にあいて構築しろ...」何かするそのが如何なる

方向にあるか知らぬままに、「私」はあの深淵を自らへ

構築物にして一躍にいて、身体と交わる。私は「産

無の - の岸から地の岸に、全気が注ぎ、しかる生命に満  
了精神を積載して運ばれり。しかしこの深淵の底は、  
絶えず架橋し直さぬ限りならずなり。架橋の始まりから  
は次の開始にまで止断さぬ、この程度、幾つもの人務  
の役目が取り替はるゝに盡れり。

新篇『C』は、穏やかで、夜の花に似て終りが微  
妙に彩らるゝ二つの時である。それは、深い憂愁の<sup>（静寂の）</sup>うらに  
ほとんと起承のなみちを一つの源のうらに絶たなく展開  
さしてゆく。構築される世界に於いて「私」は眠り<sup>（醒め）</sup>  
ぬ、「私」は昼にいて夜である。魂は、時間の流れに水と  
飲み、暗闇の光と暁の光とを飲み、眠入、醒せ、  
乃ち了身伴、光り照らるゝ天使、乃ち乃ち自意識と、己  
れを感ぜ、冥想し悲しみ、やがて世界の絶頂、「視の一  
面」の蒼天を突き刺す半裸の山嶺にまで遁れ去る<sup>（入る）</sup>。こ  
に於いて幸福の超越状態に入るの<sup>（あり）</sup>である。しかしそれは  
自我の恍惚である。「私」はこれぞ己れの分身と見て





己のうすにある未知なるものと、「夜の一面の蒼天」の

中に集積する未知なるものに対決させようと祈る。――

夜と昼との間に、一つの対話、憧憬と欲望とが、互に一つ

浮びあがりの波がある。――注44

こゝに「アップレリ」の詩の根本的テーマが明かされて

いる。詩篇は、人間の根源的構築という行為に

あいて、一己の存在があの全一的存在に普遍に回帰し

てゐることを示すと同時に、その実践

のその場がある。詩人は存在に呼びかけ、その普遍

の耳に到達せんと叫ぶ。その全力をあげて世界の果て、

最高の高み、欲望の尖端に立つ。そこでは自らの戦

い、それが感じとる四つの旋律を響き、その身体が、

その唇がその慄動を聴きとるがあり、奇蹟にふさわ

しい詩句が成る。このようにして成る詩句はしるが、それは

詩作的構築というよりも、それは充分な。それは今や

術的構築の普遍の構造を開示し、それは実際にその構築

と行うが故に、全ヤリ諸の構築を包みこん全ヤリ諸の  
 の構築の本質でござる。こゝのうの意匠で、其の詩作  
 的構築は、「詩的構築」と言へぬはなすな。と、下  
 存構築において聞える声は、ガレリーの歌う子に次  
 り下る声に違ひない。

人間の名誉、神聖な「言詩」、  
 予言を宣べる 装飾さへ言葉、  
 肉身の中に迷い込んで神が  
 その身を縛らんと 美しい鎖、  
 光が貫く神の黙示、神の寛仁を、  
 ニニに 或る叡知が 語り、  
 その荘嚴な声が 鳴り響く、  
 鳴り響く所 われと身を その声は識る、  
 水の声、森の声でござるうに、  
 如何なる人の声でもない、と。  
 (『アポロンの巫女』の最終句、

鈴木信太郎 訳 に よ る ) 注 45

ヴァレリーの二の詩的主題は、舞踊にあり、その踊子の姿に理想の形を實現する。歩行に對する舞踊は散文に對する詩文に對比さし、その間にみえ。舞踊篇「魂と舞踊」のなかで、踊子は、全身舞踊となり、動きの全体を身に降り、いかに現實的なるもののうちにて、その現實的な動きを自在にたし、何かそれ以外への形態に於て、その子たうにあり、それが遂にはその形態そのものと成り、實現する。この踊子の行為は純粹な変身 *metamorphose* である。踊子は、「その肉体の極めて遠大な變化のなかで、ついに炎にそびえ<sup>杯</sup>る」とあり、  
「もう動きなどない、これである」。それは動けと手足の区別がつかないのだ。――」<sup>註46</sup> 刹那の形を生き、形は刹那を見て、踊子は己の影を逃がして天翔る。  
✓ 少女はその全身を、敏捷な手の子うに解き放たれ、しか  
その手がたしその手にし、……。その手は、その手が踊子の全

のあの根拠、あの自然とを真似ることをあきらめ、  
 今こそ遂には、踊子が回転しはじめる、可視の土の一面が  
 彼女之魂から飛び去り、魂の一面の魂が至純の土のかき  
 分離する。やがて人間万物の踊子のまわりを混沌  
 の円形の残滓となる。『見れば、  
 彼女は、  
 一組の身体が自らを、自らの行為で、精  
 神の思索や夢の土のかきとを到達するところまで深く  
 手探りの本性を変えていくのだ。』註47 ここに、  
 詩の究極の姿が語られてゐる。それは全くの現象の身体  
 の現象でありながらそれを越えてゐる、あの原始の静的  
 状態の目の先に到来してゐるのだ。  
 『  
 二の舞踊は、この対話篇のソクラテスは語る。『  
 悦楽の徒子、ここには夢の反響があり、偶然の影に  
 いると見える。しかし夢の反響とは、バインドロスと  
 別<sup>（私）</sup>の夢でなく、何だろうか。理性のものが見る警戒と  
 緊張の夢！』精神の夢想に、これは到達するところまで

現実のそのその舞踊はこれに夢の反動である。し  
 かしてこの現実のそのその別の夢、理性のそのその見ざる警  
 戒と緊張の夢にはかたくなぬというのである。つまりこの  
 理性が見るとしてそのは、今わんわんの見ていてその  
 正確な力と工夫とをこの幻の世界である。<sup>(100%+12%)</sup>「夢、夢の  
 ありが、相称性の妙をさしめ、全てが行為、是れである  
 夢！・・・いかに厳格な法則がはらからるかが、いかに  
 明瞭な顔の形を自らに得たしめ、<sup>手</sup>現実のそのそ  
 の、非現実的のそのその、知的に捉えようとするとき、ミ  
 ーズの可能性に就いていかに澄けみ一つに降りうきか  
 と、死すべき存在に指示しようという意図にふいて、  
 かの<sup>諸</sup>法則が一列にある、という、という夢を見ていようのだ  
 。「注48」ニニが角が「ユーパリス」の最後の対話、  
 死すべき存在の幻想と死者の幻想とをともも実存の<sup>(改題の)</sup>自然な  
 ためと云々という、あの一節が懸念する。  
 音楽は五線紙の記号により、詩歌は言語的記号に

より、つまり抽象的表面的な道を走ると、その舞踊は身体  
 のそのその動きによって直接的に、あの内奥の可能性を  
 操り制戦し即奮させ、縛り解放~~し~~する。その力は  
 ずいぶんゆがんで貫き通し、ゆがみゆがみの諸理念全体をずい  
 ぶん奮せしめる。諸人の記号は幻の宇宙を喚起する有機的  
 力をもつ、全体的宇宙のそれくは無限の複雑性のまっ  
 と深奥で、まっとう意義ある幻覚を起す。ゆがみゆがみの、  
 存在と非存在との二つの断の交互的錯綜によって、二様の  
 夢が、幻覚が交錯し、その極限の姿があの踊子のフィグ  
 ーレによって具現されることを見るのである。舞踊は、理性  
 のみで現実の幻々のものを現実に見せとくもの。その姿  
 は、歌う踊らぬと二つでは無い。あまりにも人間そのものの  
 でありながら、しかもあまりにも人間から遠い、自動運  
 動もしくは自律性そのものがある。ここにはないこと  
 も、この全くの具現の形と見ていた理性の眼は排除され  
 得ない。この幻のたれ衣は無際限に幻を呼んで行くか

の下うに。

二の絶えずの「戯れ」に於いて、常に新しい「仮面

の下に人間は現われ、己の分身である「う」の「仮面」を見つ

ることを「い」の「あ」が、ヴァレリーの「妙技礼讃」描」

に於いて、作者と演奏者との関係<sup>(にあ)</sup>を「う」の「あ」に託してゐる。

注49 作者、つまり構築と知性にと、と計画する者は、

常に側面的に働き、直感的な「異称」の配置の内部的諸能力

(が参加して)特殊の作業にと、と創造する。敢て

言うならば、暇にふかして己の拍子に数え、夜と昼と

の、夢と形式との境界、つまり「う」を「あ」のように読む状態

で、作品と自分に浮か上るに到る。すると今や作品が

定着され、規定の作品として提示され、作者は「う」に作

品を見える様にと、と潜在化し、「神」の如くに隠れて不

在である。しかし「う」の作品は、作品そのものと

「う」の事物や記号の集合に過ぎず、作品は「う」は潜

在的であり、人間的行為により顕現するにと「う」を「あ」に



いた。その山を作品に特定するのは誰かに委ねられ、や  
 ばその作品と現実の主を人々、全人的に惜しむもの  
 消費を要求する。「構築者が示した二の人間エネルギー  
 一、二のこの聡明に委ねられ、ラベーター又はその一つ  
 ルトが己の死の死の死に見出し、生命、二の音調、二の  
 響、その己の自身の中に再び見出し、業績なり原文  
 作りの構成した二の機械化構にこれを適用するの、実  
 演習の二と二あり。」「注50      その作品は二に  
 対応して、実現の一行為と誘発し得るものなり、二の行  
 為の依り、行動する人、演習者、一切依存する二の  
 であり。その行為は直接的、直接的、完全な行動に  
 行われ得る。作品が作品と二の価値を發揮するの  
 は、作品が内包する価値の豊富さと共に、これを受肉化  
 する行為の妙手 *virtuosité* に一切依存する。音楽は演奏さ  
 れ、詩は歌われ、舞踊は踊られる。建築は実際に構築さ  
 れられ得る。二にないことを要求される完全な行動と

は、舞踊にありて見らるゝ如く、身体の不みずみずし「  
 私」にありて位みづかれ、しかも精神的知性の夢現を現  
 実の幻に変えようとする行動である。この時に  
 は「私」はない、むしろ身体がその律動をますます早  
 めて舞い踊るあの戯れ <sup>(戯れ)</sup> jeu があるのみである。この <sup>(戯れ)</sup> jeu  
 のなかには、行為も、行為を实践する者も、さるに何となく  
 を見る者も、共にそこに巻き込まれてゆく。このように生  
 るものやをむしろ自らに生かそうとする人間は、幻の  
 幻、夢の夢が現わゆるその場所にはほかならず、この場所  
 にありて一つの戯れが生起するとも言えり、自動的な  
 作品の力があるのことは因化すると可言。むしろ  
 この因化とは、氣力の無い魂である身体が、あの力の一  
 突きにより、二語性化される限りにおける因化である。  
 二二では、モはや物、身体、私、などの問題では  
 ない。存在と非存在の問題とは別である。それらは全て、  
 あの因奥を裏地として相称的に織り成された幻の織地の

綾 figure の耀きとでも言うほかはない。いかんかの炎地  
にあいては、この耀と見る眼差しても、その炎と聞く耳  
も、いんがって一切の声も存在しえない。沈黙というこ  
とさえ言うこともできず、沈黙の相と見ることもできな  
い。迷は迷に過ぎぬ、知らぬ得ぬ言葉の祈り、神なき最  
後の祈り、――。

## 注記

1. Autour de Corot, (PL. II, p. 1308)

2. op. cit., pp. 1308 ~ 1311

3. A. Thibaudet, op. cit., pp. 57 ~

4. M. Raymond, op. cit.,

5. A. Thibaudet, op. cit., p. 59

6. Un coup de dés, lettre au directeur Marge,

(PL. I p. 626)

7. Album de vers anciens, l'Amateur de poèmes,

(PL. I p. 95)

8. A. Thibaudet, La poésie de Stéphane Mallarmé,

éd. de la Nouvelle Revue Française.

9. M. Raymond, op. cit., p.

10. Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé,

(PL. I, p. 656)

11. Création artistique, op. cit., p.

12. Regard sur la mer,

13. Choses tues IX, (PL. II, p. 512)

14. La soirée avec Monsieur Teste, (PL. II, pp. 20~21)

15. Choses tues VI, (PL. II, pp. 490 ~ 491)

16. Création artistique, op. cit.,

17. op. cit.,

18. Autour de Corot, (PL. II, p.

19. op. cit., p.

20. op. cit., p.

21. op. cit., p.

22. Création artistique, Vues, p. 292.

23. op. cit., p. 299

24. Mémoires du Poète, Commentaires de Charmes,

(PL. I, pp. 1509 ~ 1510)

25. Poésie et pensée abstrait, (PL. I, pp. 1324 ~ 1325)

26. op. cit., (PL. I, p. 1328)

27. op. cit., (PL I, p. 1331)

28. op. cit., (PL I, p. 1324)

29. Léonard et les philosophes, (PL I, pp. 1262 ~)

30. op. cit., (PL I, p. 1264)

31. op. cit., (PL I, pp. 1268 ~ 9)

32. op. cit., (PL I, p. 1269)

33. 本章の頁手付は、Création artistique,  
Vues, p.

34. Le coup de dès, lettre au directeur des Marges,  
(PL I, p. 627)

35. Introduction à la méthode de Leonard de Vinci,  
(PL.

36. "Ode Secrète", Châmes, (PL I, p. 152)

37. \* \* \* "La Fileuse", Album de Vers Anciens,  
の冒頭の一句と最後行。 (PL I, pp. 75 ~ 76)

38. "Naissance de Vénus", Album de Vers Anciens,

(PL. I, p. 77)

39. "Palme", *Charmes*, (PL. I, p. 153) の冒頭の詩句。

40. M. Raymond, *op. cit.*, p.

41. ヴァレリ-全集 (筑摩書房), オ1巻, 415頁,

『ABC』 (鈴木信太郎訳) 又は. *Oeuvres*,

time I, *Bibl. de la Pléiade*, Gallimard,

nouvelle éd. 1975 の Note を参照。

42. 前掲書. 全集の編者注記によると、ヴァレリ-

の草稿にもとづいて、1976年、オーギスト・ブレゾ

書房より、全24篇よりなる散文詩集『アルファ

ベット』が刊行されたとある。

43. 引用文は全て、前掲書、全集, オ1巻,

鈴木信太郎訳に準拠した。

44. M. Raymond, *op. cit.*, p.

45. "Pythie", *Charmes*, (PL. I, p. 136)

46. *Ame et Dance*



47. op. cit.,

48. op. cit.,

49. Esquisse d'un éloge de la virtuosité, Vues,

pp. 351 ~

50. op. cit., p. 355

## 結 語

ちはや問題は、空間や光について語ると

ではなく、光にある空間や光に語らせると

なのだ。光は果てはいい同様のであろう。……

奥行とは何か、光とは何か、在りとは何か

(ti to ōro)。

(ナルロ=ポンティ, 『眼と精神』注1)

今では、芸術的創造とはギャラリーにおいて、  
恣意的なものを伴って必然へ到る注2 構築というこ  
とを基礎的概念として捉えられ、建築的構築が全ゆる芸  
術的創造、特にギャラリーの詩作的構築の理想形態であ  
ることを示された。これは、人間が望みうるもっとも  
美しい、もっとも完全な行為の典型としてであり、ガラ  
レリーにと、完成された建築物とは、人間的実存が含  
意するさまざまな志向、創意、知識、力の総和を一望の  
もとに示すものであり、あらゆる芸術のなかで建築のみ  
が、視覚の分割し得ぬ一瞬間において、人間的能力の  
全体感を抱かせてくれるのである。このように詩作のモ  
デルとして観察される建築的構築には、一つの特殊的行  
為に依っている原理的思考作用を認めることが出来る  
のであるが、このような観察そのものがすでにガラレリー

の詩作的構築の素描もしくは下書きにほかならなかつた  
 のである。つまり建築的構築が、自らの前にある一対象  
 的事象として観察されるのではなく、観察することはす  
 らにヴァレリー自身が行うべき主体的構築行為にほかな  
 らず、この観察において一つの思考が生きられる。ヴァ  
 レリーにとり、このように生きられる思考は、必然的  
 に構築的行為であり、従って詩作的行為そのものには  
 ほならぬ。『ユープリノス』のソクラテスが、貝殻を観  
 察するのは、まさに貝が構築するその仕方について、構  
 築的に思考することであり、これ。この建築家ソクラテスは  
 、自身が夢想する建築を言語にする。構築しようとして  
 。『建築家に関する逆説』は、音楽との対比において、  
 いまが実現されぬ、待望される建築を言語によって歌う  
 ことであり、このようにして歌われる建築から一つの詩  
 篇が得られている。『建築家に関する逆説』の最後の数  
 行は、アレクサンドラン  
 十二音綴で書かれ、オルフェウスの竖琴と歌にお

り石塊が自から集まり形をなし、青空に向って黄金の壁  
 が築かれゆく様と、その建築の音楽的諧調が表わされ  
 ている注3。この部分は後に『旧詩帖』に収録されて  
 いる詩篇『オルフェウス』となる。

ヴァレリーにおいて、このように建築と詩との錯  
 綜した関係を最も完全な形で示すのは、詩篇『柱列のう  
 ら』と楽劇『アンフィオン』であろう注4。

『柱列のうら』は6脚4行で書かれた詩篇で、活  
 字の配列そのものがすでに佇ち並ぶ柱列の姿を頁の紙上  
 に実現している。柱は個々に独立してそれ自体として在  
 るのではない。一つの円柱は他の円柱と互いに関係し、  
 互いに認められるのは柱列である。しかしこの関係を具  
 現するのはやはり個々の、可感的形として認められる美  
 しい円柱ではある。この詩篇の各節が、柱列とそれが互  
 える神殿との関係、あるいは光や天気との関係を詩的に  
 表わす。この有名な詩篇には、鈴木信太郎記注5を

じめ文学者による優れに和訳詩が、また建築家によるものとして森田慶一博士の簡潔な訳注 6 がある。この詩篇の構成を図式的に示すため森田訳に準拠しまた鈴木訳を参考にしつつ、一つの試訳を次に示す。

『柱列のうた』

優しい 円柱の並び、

陽の光を 帽子にうけて、

その軒を つたって巡る

オニトの鳥に 飾られて、

優しい 円柱の並び、

おゝ紡錘の 管絃楽よ！

そのおのおのが 自らの沈黙を

協和の樂に 生贄にする。

—— 等しく光放つ 旧柱群よ、

高だから 何を捧げる？

—— 欠くことの無い 希望へと

われらの勤勉な 優美さを！

声をとろえろ われらは歌う

九天を 支えていることを！

おゝ、歌う 眼のため

唯一の 賢い声よ！

見よ、何と 純真な歌か！

澄みきった われらが要素

いかばかりか よい音色を

光から 抽き出すとか！

かくも冷やかに かくも金色に



われら 土の 臥戸から

鑿に研られて 掘き出され、

自百合の花と 咲き合う！

結晶の 臥戸から

われらの眠りは 打ち破られ、

金属の 鋭き爪で

われら円柱は 握えられたり。

皎々たる 月に立ち向い、

月と太陽を 凌ばんために、

われら一つ一つは 磨かれる

足指の 爪のごとくに！

膝のよい われら<sup>はれため</sup>婢女、

顔<sup>は</sup>てくて 浮べる微笑、

美しき人は われらの前で

自ら感じる 純粋な脚を。

敬虔に 似せろう姿、

帯脰の 下の鼻を

白い重荷に みへ聲いた

豊かなる われらが耳を、

永遠に 黒き瞳の

その上に 天空の寺院、

神々ほれに われらみへ

神の座に 歩みゆく！

われら円柱の 古代の若さ、

すさびた肌の 肉体と美しき影が、

数から 生れた

その精妙さを 誇示する！

黄金の 数の娘、

天空の法則に 精通したものの、

われらが上に 密色をした

神ひとり 落ちて眠る。

満ち足りて眠る 「日の神」が、

われらの顔の 上に静止する

愛の卓子の その上に「日の神」を

日毎日毎に 捧持しよう。

半ば焦け 半ば冷やかた。

朽ちる二とた い われら姉妹、

われら田畦は選ぶ 踊り相手に

そよ風と 舞い散る紅葉、

幾十の世紀は かくて流れ、

幾多の民びとに 七が去り、

いまそれは 深遠の昔、

いや昔よりも ずっと昔！

世界よりも 何お重く

われらの変らぬ 同じ愛の下に

石が波を 切り渡るやうに

われらの柱は 日々を渡る！

われらは進む 時間のつかえ

光り輝く われらの身体

幾世の語り継ぎに 跡を印す

筆舌尽きぬ 歩みを運ぶ・・・。

柱列の律動、6脚4行の韻律が、この詩篇を構築

する端緒である。眼に映じる事物、あの円柱群がこの詩篇と尊く理念である。その有える白い姿形に見られた詩人の律動感、運動感、また、「美しき人の純正脚」、「顔正くて浮べる微笑」がそうである。純正脚、微笑とは、光り輝く自さと影の円柱において見られるのであり、ここにおいて、自らの美しさを円柱において見る美しき人と円柱の関係、美しき人々の人において美を見、その理念を建築において構築する建築家と美しき人との関係、建築家の理念構想と実現を円柱において見てそれと詩篇と作る詩人と円柱との関係、これら一切の錯綜に諸関係がある。そしてこの自さと微笑とは、「虚空に微笑を求めていた者の面上に最後に浮ぶ微笑」注7に付かならない。

この理念的な純粋な心像、断片は、後に述べるようにヴァレリーがこれを飽和した毎夜の正午の小さな結晶核と言うが、まさしくそれらが埋もれている無秩序

の暗闇のなか、つまり「土の臥床」のなかから抽き出され、人為的業で彫琢され組みあげられ磨がかれて円柱群となることを示す。その建築物は光を受けて天空の下に聳え立ち、「唯一つの賢き声で、眼のために歌う」のである。その歌のよき音色は光から抽き出される。円柱を見る人は、そこに古代の美しい人の面影を認める。

これらの円柱群は、その美質を数に負う。金数とは、古代ギリシヤにおいて美しいとされた、19年周期の太陽暦法における年を表わす数である注 8。建築が構築せられときのこの秩序は、天空に認められた宇宙的金数、かのマウルメが眺めた蒼空の星辰配置の秩序のごとき比例が、金数の娘、つまり神殿と円柱群の秩序なのである。これは、建築と詩とに共通した可能的な、より根源的な秩序原理を示唆する。律動する円柱群はかくして歩み出し、その同じ律動と心像はヴァレリーの一詩篇となっている。この歩みは、最早や単なる散文的歩行では

ない。いづこかに赴く目的ある運動ではなく、そのそこに留まりつつ、「そよ風と舞い散る枯葉」を相手に舞踊する運動であり、遠い昔から未来永劫にわたるこの律動を持続しその跡をその時その時に印しつつ歴史そのものを表わすのである。

この詩篇は、歌う建築的構築の様子を示しつつ、それ自体が一つの歌う詩的構築をなすのであり、これらの理念、心象の諸断片を随所に鏤め、あるいは顕かにあるいは隠しつつ6脚4行の詩篇となったものである。換言すれば、諸々の材料と建築的技術によって実現せられる神殿建築という詩的作品を生み出す飛端となる。その同じ理念が、ここでは詩人ギャラリーを方便として、一篇の建築的詩篇となったと言えようか。



楽劇『アンフィオン』は、アルチュール・オネガ  
 ー（1892年－1955年）によって作曲され、1931年、パリ  
 のオペラ座で、イーダ・ルビンシテイン（1880年－）と  
 彼女が属する<sup>（ロシア）</sup>バレエ団によって実演された。アンフィオ  
 ンとは、ギリシャ神話中の人物で、ゼウスとアンティオ  
 ペとの間に生れる双生児の一人であり、詩人、音楽家と  
 言われる。この双生児は、テバエの支配者となりその城  
 壁を築く。アンフィオンは竖琴の名手で、その奏する音  
 は石をも引きつけ、城壁をフリュートと竖琴を奏しなが  
 ら構築したと傳えられている。『アンフィオン由来』注  
 9によると、この楽劇の成立は次のようである。まず  
 に述べたように「パレリーにとって、一建築物とは人間  
 の理想的構築行為を一望のもとに示すものである。だが、  
 建築術は、「美を愛し、美を観念すること、美を観念  
 させることは全く別であることをわれわれに教える」  
 のであり、何物も自らの力で立ち上げることにはあらず

、現実が一切の物の上に、特に精神の作品の上に加えられ、  
 破壊的諸原因に對する一種の警戒心を彼に植えつけると  
 いう。つまり、作品は生まれや直ちに危険に生じ、「  
 抵抗試験」を受けねばならず、従つて、いかなる作品  
 もその存続のためには、「記憶」つまり「形態」を、丁  
 度、塔と構築する人たちが構造に思ひを込めようとして、考  
 えねばならぬという。そして建築と音楽との類似性を考  
 察しつつ、材料と形式との緊密性、全能的手段たる「反  
 復法」を採用し、しかも一般的な感性に訴ふる点、大  
 きき強さとが与える物理的效果が感覚と精神を圧倒する  
 点、各種の組み合わせ、整然たる展開を暗示し、幾何学や  
 解析学に結びつき、それは比較しうる点、これらの諸点に  
 共通性を見出す。ことに建築と音楽とが、既成物から材  
 料を借りたり、または既成モデルを取り入れたりしている  
 と、つまりその手段において不純性を伴ふのとことから、  
 構築において、全体と部分との結合が感じ易く求め易い

桌に注目し、そのために曖昧で偶然的な印象をまねかれ  
 ると考えられる。しかしこのように音楽や建築について  
 何らかの一思考を形づくることが、現代では抽象的思考  
 とされてきて、それは、<sup>(自らの)</sup>身体を欠き一つの骨組をなぞる  
 だけの思考である。思考には本来その固有の身体ともい  
 うべきものがあるのであり、いわゆる抽象的な無味乾燥  
 の思考は受肉化 incarnation するのであり、音楽、建築につ  
 いての思考の受肉化が『アンフィオン』の萌芽である。  
 つまり、神話的な意味に充満した場面を夢想させ、アン  
 フィオンの歌声と琴の音と共に、「石や桌にひる岩塊が  
 転げ出し、ある一桌に倒れ、あるいはもうめき跳ね返り  
 ながら引きつりられる。そうしてこの一桌に石の断片は  
 集合し、次第に形態をなし、秩序立ち、一つの殿堂を、  
 一つの寺院を構成する。」注10 『アンフィオン』の  
 夢想されるのはこのようにしてであるが、この夢想その  
 ものは、いわば作品の準備期であり、実施される作品は

「規則と形式的構築との過度に及ぶほどの使用」が果  
 せられべきものであ、ら。普通の演劇は言うに及ばず、歌  
 劇でも韻文歌と身振りとテンポによりつつも、<sup>そ</sup>こには  
 非日常的場面と日常的場面との「不純な」混合が認めら  
 れるので、ヴァレリーは全てを約束に基づく条件作り制  
 限に加え、舞台全体をいけば一種の儀場化することにな  
 って、そこには複雑な表意価値を有する作品を生み出そう  
 とする。この儀式的構成とは、「管弦楽と歌とは根本的  
 に異なる役目を授けられ、劇的动作と身振りと舞踊は嚴  
 密に区別され、おのづかの適当な時に、はっきり定めら  
 れた時間だけ演じられる。さらに舞台の空間をいくつか  
 の場と面と階層に分割し、これらの領域は一つ一つの作  
 品のなかで、歌うある群れに、踊るある群れに、または身  
 振りするある群れに、あるいは他の全ての人物を何れか  
 特定の一人物に、割り当てる。……これらの空間の各部  
 に一つの役割を振り当てることになる。時間についても

同様で、時間は分割され・・・厳密に測定される。・・・

・全体は想像しうる限り最も厳しい拘束と分業の体系を示すことになる。」注11 ヴァレリーはこの作品を、

<sup>オペラ</sup>歌劇でも舞踊でもオラトリオでもなく、宗教的儀式に近

づきうるもので、これを<sup>ホドラム</sup>『楽劇』と名付ける。そして、

「動作は非常に制限されるものの、動きはその各契機が

もつ有意味な詩的実体に従属しなければならない。」注

12 この作品は二段に構成されている。第一段は、作

品の準備期、靈感の時期であり、生命的な律動や旋律が

アインフイオンのアポロンから授かる琴かう生<sup>へ</sup>音楽の生

れ出す時期である。第二段は、生まれる楽音に石は自

ら動き、建築が構築され、音楽は第一段のかすかな音階

から今や最大限に、つまり音楽のもつ全能力を轟然と展

開させることになる。かくて作品は詩的作品となる。こ

れによって、ヴァレリーは自らの思考が、実際的行為に

おいて遂行される身体をもつ思考であり、そのような思

たは、『ユーパリス』のソクラテスが嘆いたように、  
身体と欠る骨組とをどのだけの思考ではなく、一つの形  
態を構築する思考であると主張する。この構築的行為を  
出来る限りもっとも美しく感動的なものにしたい  
は、「ソネ14行詩を考へ出し人を、この小定型詩のもっと  
も美しいものを書いた人よりも私は上位に置く」注13  
とヴァレリーが言うように、独自の「楽劇」としての形  
式を纏めさせて実現させねばならなかったのである。こ  
にヴァレリーの詩的構築の一典型を認めることが出来る  
のである。

建築と音楽を思ふ事は、二つに別れて

り、一は詩的構築の典型的なものであつたが、二は事実を

取つて、諸芸術に優劣の差が想定されてゐると思つては

ならない。また不純な素材を用ゐる芸術がその純粋性に

達するのめづるべき余計な労苦を強いられてゐるのだとい

ふわけでもない。

音楽では、楽音という例外的な音が、混乱した騒

音世界に生じるやいなや、楽音の構造、連絡、差異性も

しくは類似性の直接的把握があり、そのとき直ちに特殊

な雰囲気がつくり出されると同時に、一つの特殊な期待

状態がわれわれの感性に生じ、つまり一切がわれわれの

裡において変り、われわれは音楽の出現を期待するとい

ふ意味で、音楽は純粋なものである。音楽は音によつてわ

れわれの全感覚を圧倒するが、建築は視覚によつて、あ

るいは空間によつてわれわれを圧倒する。しかし建築物



は、ある種の混乱した、もしくは抽象作用から結果した自然物の集積には相違ない。それは実用的な日常的習慣的事物であるから、純粋性には欠いて音楽に劣る。また、詩篇は、なによりも先づ統計的起源、実用的便益の、もっとも複雑で不純な言語を手段とする点で、詩的構築にあつてもっとも大きな困難を伴うものである。こゝに三芸術と並べて比較すれば、それと別個の純粋性と一般的に議論すれば、純粋性にあつても、あるいはそれ純粋性への到達の難易にあつても、程度の差が認められるように見える。しかしヴァレリーの思考の焦点はこれら9推論にあるのではない。ヴァレリーにとっては、建築は音楽的であり得るはず、音楽は建築的に構築されるはず、詩篇は音楽性と建築性とを獲得してはじめて詩篇たりうるのである。いづれにあつても、単純で光輝ある詩的断片——一楽音や画家のパレット上の美しい色や旋律もしくは律動を伴う一詩句など——と、それが萌芽

として働きつつやがて成る一作品の意識的技術的構築が  
 問題とされる必要はないのである。一作品とはあくまで  
 も「詩的感動産出機」注14 である。つまり一切の特定  
 の創作から完全に独立した詩的状态——これはわれわれ  
 の内的身体的精神的傾向と、われわれに印象を与えた現  
 実のもしくは観念的状况との間の、ある協和から自然的  
 自発的に結果するとされる——と、この詩的状态に類似  
 した一状態を誘発する、つまり詩的感動を生起せしめる手  
 段としての創作ないしは作品とが区別せられる。グーレ  
 リーにとって中心問題は、芸術的創作のもののないで  
 この事と意識的に反復するところにある。言いかえ  
 ると、作品はそれを見る人に詩的感動を誘発し、その人  
 に与ける詩的感動は新たな創作とその人に与える感動と  
 を収めたりしない。その人に与える新たな創作とは、単に  
 この詩的状态の生起と消滅に過ぎぬ時であれば、その人と  
 して理論的考察に誘うことである、また新たな一作

品の構築に向かせることもあろう。いずれにせよ創作は反省と叫び、反省は制作として構築される、あの理論と実践としくは計画と実施、反省と構築との内環性が問題となるのである。音楽作品が建築作品と読者の間にあり、建築作品が詩篇を構築させることもあり、諸芸術に及ぶ交叉性が認められる。重要なものは事物的存在にはかならず作品としてのものではない。作品はいわば事物的の機械であって、問題なのは、一作品から他の新しい作品への、一つの過去から一つの未来への変貌、変転であり、現在とは常にあの一瞬の詩的状態であって、それと契機とする反省と構築との内環性こそが問題となるのである。

前章で、建築的構築と詩作的構築を記述し、  
 今に根底的に共通する普遍的な詩的構築について示唆  
 してゐる。一般に云々は、或る種の風景や環境や  
 人物などについて、それらが詩的であると言ひ、今に  
 一つは詩趣 la poésie を認める。これは一つは感動するや  
 うな自然の自発の詩的狀態を指してゐる。他方云々  
 は詩的芸術について語り、しかしかの詩、すなわ  
 ち一篇 une poésie は美しいと言う。この時、詩的芸術と  
 は、あの自然の自発の詩的狀態と類似の、今に詩的の  
 一狀態を誘發する人為的手段を指す。建築、音楽など、  
 詩的芸術であるが、嚴密の意味では詩とは、言語手段の  
 使用を本質とする。今に云々がギャラリーは、独立的  
 な詩的感動、つまり詩的なるものと、今に他の人間の感  
 動もしくは事物、あるいは芸術作品とを區別してゐる。  
 独立的な詩的感動とは、「一幻覺の感情あるいは一世界

の幻覚——それは、 $\alpha$ にあり、 $\beta$ は、 $\alpha$ の出現、心象、存  
 在者、事物は、 $\alpha$ と通常の世界を満ちた $\alpha$ に似てい  
 るにせよ、他方においてわれわれの感性の総体と、説明  
 すべきこととが異なるがしかし内奥の関係にあるがこ  
 のとき一世界の幻覚——をさすといふことはある。既  
 知の対象物と存在者は、いわば……音楽化 musicalisé  
 される。これらは互いに他には、 $\alpha$ と共鳴するものとなり、  
 われわれ自身の感性とほとんど調子を合はせられる accordé  
 である。』注15 詩的感動には、 $\alpha$ 現実はそのま  
 まの姿で、いわば音楽化されつつ幻覚となり、われわれ自  
 身の内奥と現実とが互いに調子を合わせ共鳴し、われわれ  
 の内と外とが一つの全体的生となる。現実であると言え  
 よう。この幻覚化された世界をグーレリイは詩的世界 mon-  
 de poétique と呼び、こゝが夢の状態と類似していること  
 を指摘する。この詩的世界は、われわれが自らの意志に  
 よって $\alpha$ をへ入り込んで $\alpha$ から出てくることは出

事だ。」「この世界はわれわれの手に開いてはいるが、  
 手はわれわれはさうこの世界の中に開いてはいる。  
 」のだ。そして、それはわれわれの通常の手段や作用力を  
 超えている、いわば氣紛れに出現と消滅する。しかし、  
 人間はこの詩的狀態を隨意に再構成する手段、つまりい  
 いかえるとそれが感性的存在の自然的所産を人為的に發展  
 する手段と探索し、かつ発見したものである。「人間は：  
 此のかくも不確かな形成 formation または構築 construction  
 と、いわば、自然から抽出し、時間、盲目な流れから取  
 り出し得たものである。」注 16 一詩的世界を現出し、  
 これを再現し、これを豊かならしめるために、人間はす  
 でに述べたように種々の手段を用いこれを發展せしめる  
 のであった。ヴァレリーはこれらの手段の中でもっとも  
 高くかつ尊崇すべきものであるが、もっとも複雑で利  
 用するのには困難なものを言語であると言う。詩人とは、  
 人間の歴史的地域的な共同生活の無秩序の果実というべ

き共通言語という通俗の一素材を用いて、人為的にこゝ  
 理想的な一秩序を創出すための、「孤立せし人間の  
 努力」注17と爲すものである。しかしこれらは、こ  
 の詩人がプトレミーのこの言明に於いては、建築家とは詩  
 人では行けぬと応答し行けぬはならない。なぜな  
 らば、この詩人の努力、つまり一詩的世界の現出、再現  
 の努力は、すでに述べたように全ゆる芸術的創造に於いて  
 目指されることであり、その反省と構築に於ける言語を  
 いくばく言語的なるものの介入は常に認めなければならな  
 いからである。

このような詩的努力が、完全に詩的な作品を創出  
 することば出来るとき、これはプトレミーの語を純粹詩  
 である。それは、実用的、現実的なる事象がもはや全く  
 現れぬことのない理想的な詩、一つの絶対詩である、  
 ということになる。しかしながら実際には、詩は言語か  
 ら完全に超脱することば出来ず、建築がその事物性を捨



てることも出来ない。詩作についてガッレリ—は次のま  
 うに語る。「もしも詩人が散文に属するものばかりや何  
 物も現れられないような制作、音楽的連続が決して中断さ  
 れることなく、意義の関係がそれ自体不断に諧調の連続  
 に相似し、一つの思想より他の思想に変ずる思想の変質  
 がありゆる思想よりも一層重要に見え、文飾の遊技が詩  
 題の現実性を包含すると」のような、かかる詩篇をいつ  
 つか構成するに到り得るならば——その時々の人は存在  
 する——事物としての純粋詩を語ることもできよう。し  
 かに事實はそうばかりかぬ。言詩の实践的あるいは実用的  
 な部分、習慣と論理的な形式、語彙中の無秩序、非合理性  
 （言語の成立時代や由来が無限に多岐であるために）、  
 これらは、かかる絶対詩創造が現実にあることを不  
 可能ならしめてゐるのだ。注 18 つまり純粋詩  
 とは、現実の作品として存立することはない。純粋詩的  
 な作品は事物ではないのである。かの孤立せる人間の努

力は、従って絶えざる努力であり、純粋詩は実際に到達  
 される努力目標ではない。「詩は純粋に理想的な状態に  
 近づくための一努力である」と言うものの、ヴァレリー  
 はこれを到達すべき目標とは考えていないと言わねばな  
 らない。「……すべき」という言い方には何がしかの  
 倫理性が伴われるが、純粋詩という用語には倫理的純粋  
 性を想わせる不便があり、ヴァレリーの考えている純粋  
 詩は実はむしろ分析的理念であると言う注19。このよ  
 うな純粋詩の概念が要請されるのは、「詩篇」というもの  
 に対するわけわけの理念を明確にするのにそれが役立つ  
 、言語が人間に生ずる効果と言語との多様な関係の、か  
 くも困難かつ重要な研究においてわけわけを導くべき  
 観察から演繹される一つの仮構fiction としてである。こ  
 れは詩作の実践に対する理論としてであり、実践と括弧  
 に入れられ、いかに未だ受肉化しない理論、という仮構が  
 あり、いうならば裸形の詩とも言うべきものであろう。

あらゆる作品には、かかる意味での純粋と呼びうる断片  
 もしくは認知可能な要素を含んでゐるが、それはあくま  
 で断片としてであり、要素としてである。一つの藝術作  
 品とは、実際上はその構成素材々々から鑄造された純粋  
 な断片から成り立つ。詩篇に於いては、<sup>(これら)</sup>それは「極の  
 と美しい一詩句 vers」であり、あらゆる藝術作品を真正に  
 藝術作品たらしめてゐるのは、この「一詩句」つまり純  
 粋詩であると言ふ收め方になる。これは、ナルコ・ポン  
 テイが『眼と精神』に於いて視覚現象を分析しつつ、画  
 家の画像<sup>タロー</sup>そのものが「自己形象化的 autotypique」であり  
 、それは、アポリネールが振れおされたとは思ふべきで  
 るで自ら形になつたといふ思ふべきといふ一詩句、また  
 アンリ・ミショーがクレーの画布の上に認めた「原初の  
 根底から発せし鎖や徴のうに適地を遙かに生えとま  
 へ」色彩であり、ヘルタス・トリステダットの言う「光の  
 声とも思ふべき末分節の叫び」つまり言葉の叫びで

あり、可視的なもの「内的活性 animation interne」の放射  
 としてあるとし、このものの相当するものがある注  
 20。この言葉以前の叫びこそ、マルロ＝ポントー  
 によれば、芸術家が「奥行、空間、色彩」という名の  
 下で求めたものがあり、このことが芸術を成すもの  
 であって、事物の表皮とえぐり取ることに、それが現わ  
 れ得ず、それが事物が事物となり世界が世界となるもの  
 を示すという。ここにもあっても、この「叫び」そのも  
 のは言葉とは成らず、事実上、事物の表皮とえぐり取る  
 ことは不可能であるからこのものは事物の顕われの下に  
 あるいは裏に隠されてしか求められない。ヴァレリーの  
 純粋詩もしくは「美しい一詩句」とは、このような背景  
 を持つことをここに指摘するに留める。

ヴァレリーはまた言う。「純粋詩の概念は、近寄  
 ることと不可能な一範型 type inaccessible、詩人の欲求と努  
 力と能力との理念的限界 limite ideale の概念である。」注

21。しかし「リリー」の考えでは、詩作とは結局、わ  
 れわれの内奥と外界との共調的共鳴現象、つまり全体的  
 生という、詩的世界と現実との互価体系をなす芸術的  
 創造となす構築の諸形式の一つである。この構築から  
 結果する現実の詩的作品は、精神と魁惑し、これを観察  
 する二とへと誘う。その観察は作品の評価であり分析が  
 あるが、この観察そのものが構築的でありはたして  
 了、ここには観察は一つの独自の価値と与之いふ、詩作  
 において一つの限界的な極限概念として後構の純粹詩  
 が考え出されるに到るであろう。このような純粹詩  
 とは、あるいは一般的に純粹芸術とは、いかに作品以外  
 の裸形の芸術とも言うべきものであり、メルロ＝ポンテ  
 の「一度聞かれると通常の視覚という眠れる力のうち  
 に実存以前の秘密 *secret de pré-existence* を呼び醒ます」といふ  
 文の「未分節の叫び *cri inarticulé*」注22 である。それ  
 は、現実の事物性を具之る受肉した作品つまりその事物

性の故に対象的に把握し得る。いはば純粋即自の如きものの

ではない。しかし、諸事物に不<sup>レ</sup>い<sup>レ</sup>て表象されること

の先験的な超越的内在性のためのものではないのである。

ゴッレリーに於ける純粋詩とは、単に詩という号  
 術の一領域に限られずより広い背景をもちうること、従  
 ってそれは視覚的聴覚的なもの以前、つまり感覚的な  
 もの以前のことであり、純粋詩においてはその分節化され  
 た言葉以前の叫びがあること、そのような理念的極限概  
 念であることがわかった。構築行為における物の発生、  
 言葉の発生、つまり理念の問題があらわれるときにわけて  
 、ここはゴッレリーにおける思考の問題と検討しなければ  
 ならない。

『詩と抽象的思考』においてゴッレリーは、「詩  
 」と「抽象的思考」とは通常理解されているような対立  
 した観念ではないという。この二つの名辭を対立させる  
 考へ方は、十分に定義されしにうちはこの以上反省  
 する必要のないところ、この二概念から出発して、いまに  
 明白な現実の関係をみることに基いてゐる。言語という



ものは、それが一度発語され書かれてしまうと、何事か  
 十分明快で明確なことを言え、くり書いてしまふ、くりうた  
 のつもりになる。そして自分の経験を省みることもなく、こ  
 うの言語を基に、それを論拠としてまた内容とする一理  
 論を組み立てることが出来ると思ひ込む。しかしこのまじ  
 にして出来上る思考体系は、狂種として役立つと同じ語  
 詞的不調和の結果的に再び見出すことになる。『＝？』が  
 プレリーは自己語詞的状况の清掃 *nettoyage de la situation ver-*  
*bale* と呼ぶことと要請するのである。これは、事物を昇  
 り操作する、いわゆる対象的思考や、非反省的であるものを  
 先験的に受け入れてしまふ觀念論的もしくは主観的思考  
 のいづれでもない。これは、再び分析の争の加ね、こ  
 れは諸ものの生の経験のなかに身を置くこと、つまり主  
 体としてのものへ、経験としてのものへ立ち戻ることであり、物  
 のものの近みで検討することである。

このまじうたが、プレリーの方法は、現象学的方法で

あって、これとは、Theodore F. Geraets がナルロ＝ポンテ  
 の哲学的思索の展開について結論するところと一致に  
 している注23。この反省の方法は、外的観照から内的観  
 照への移行であるが、この内性 *intérieurité* とは心理学的内  
 省でも一致に於る直観でもない。フッサールを含む全  
 る古典的超越論の、いわゆる客観から主観への移行では  
 ない。これは主体そのものの、経験の内性であって、これ  
 は主体が決定的に純粋な対自 *un pour soi pur* となることと  
 始まるものとして正当に認めうるところの至極である。  
 反省的方法には、経験論 *empirisme* であろうと主知主義 *in-*  
*tellectualisme* であろうと、一つの予見 *préjugé* がある。それ  
 はあつても何処かほかで実現済みの絶対的に顕かな知 *Sa-*  
*voir absolument explicite* があるとする考えに根ざっている  
 からである。自らに一つの知の世界を發明して構成する  
 ものは世界を所有し支配しようとする者であって、<sup>(本来は)</sup>世  
 界の中心に位置づけられているが故に世界に開いて在

る筈の一人の人間としては、世界を見て「ない」のである。  
ところが私の身体こそが、実はこのように世界所有や  
世界支配を拒むのであり、それというのも身体とは純粋  
対象とはなり得ず、決して完全に構成されることもない  
からである。身体と共に知覚世界全体が自らを隠し、構  
成主体を要求せずこれを排除するのである。ヴァレリー  
の立場では、これらの事がすべてに気づかれていますと思わ  
れます。

語詞的状况の清掃とは、ヴァレリーにすれば、ま  
ず言語を注視することにある。言語を見るということに  
おいて言語の使用の様相が一変する。「語は、諸君が  
これを日常語で聞いたり使ったりする際には完全に明快で  
、普通の章句の速い涉びのなかにはめ込まれている際に  
は、何の難しさも惹き起さないものと、それを常用から  
取り出して別個に検討し、その一時的機能を取り去った  
上で、それは一人の意味を探すとすると、にわかには魔法

が行われようになり、異様な抵抗を導入し、一  
 切の定義の努力を預けさせてしまう。注 24 言語は  
 いままで一手段であつたが、今や目的となり、知るべき  
 知的欲望の対象となる。つまりは謎、深淵に思考の責務  
 に、変化するのである。ヴァレリーは、語というもののほろ  
 りが緩谷に渡さぬと薄板の橋であつて、その上を人  
 が身をひるがえして渡りようとするものだと言ひ、通常の言  
 語使用では、その橋の上に留まらずに飛んでいけるのであ  
 るが、特にその上に留まりその持ちこたへを試みようとす  
 ると、その薄板の上で踊つて遊んどりますと、弱い橋は落つ壊  
 れ、全ては深みに陥つてしまうと言ふ。また、われわれ  
 は語を通るわれわれの通過の速度によつてのみ、他人を  
 理解し、己れ自身を理解するのだとも言ふ。とすれば、  
 われわれは思考のために如何にすれば良いのであろうか  
 。それは、言語にたよることを用心して、むしろ主体的  
 経験の方向に向かわねばならない。それは自己の眞の状態と

観察し、己れの理性と非理性とを $\epsilon$ に發見し、意味が如何なる仕方 $\epsilon$ 生きに状態に $\epsilon$ いて存在する $\epsilon$ を見ようとする $\epsilon$ と、これが唯一の方法である。つまり言語的定式と、用いられる言語とは独立の非言語的な価値と意義とに置換しよう $\epsilon$ と試みる $\epsilon$ とき、自らの裡に起ると $\epsilon$ ると注視する $\epsilon$ とがある。グーレリイは言う。「驚く $\epsilon$ のは私の生 $\epsilon$ の $\epsilon$ ものであり、 $\epsilon$ に素朴な衝動と心像、私の要求と私の仙人的経験と $\epsilon$ の生 $\epsilon$ の産物」つまり生 $\epsilon$ り発する思考と見出す $\epsilon$ と言う。

$\epsilon$ に $\epsilon$ では思考は語る $\epsilon$ の $\epsilon$ ととは分離されて $\epsilon$ ない。さらに語るは、見る触れる $\epsilon$ と $\epsilon$ の一切の経験から分離して取り出されて $\epsilon$ ない。この $\epsilon$ うな分離が行われる $\epsilon$ とすれば、このとき $\epsilon$ に反省が支配し、この $\epsilon$ とが「生の経験」に身 $\epsilon$ に置く $\epsilon$ とを妨げる。このような経験に $\epsilon$ おける感覚とは、通常の意味での知覚ではもはやない。それは経験 $\epsilon$ の $\epsilon$ ものでなければならず、メルロ＝ポント

1 の言う知覚的信念 *for perceptive* 注 25 2" あり, 二山:  
 この真に超越論的なものがある。この言う感覚は  
 身体にもっとも結合して存在が故に, 本当には考えられ  
 ぬのであり, われわれは二の感覚と実践し, 実施し, あ  
 りいはこれと現実生きる *exister* することは出来るが,  
 二から何がしかの真理と引き出すことは出来ない。ナ  
 ルロ・ポンティがデカルトに関して指摘するようには, 「  
 もし王女エリザベートの言うに, どうしても視覚につい  
 て何ごとかを考えとみよ」のであれば, アリストテレス  
 やスコラ哲学に立ち帰る, 思考を身体的なものと考  
 えさせられれば良い」注 26 (傍点筆者) と言えぬはず  
 だ。ヴァレリーが二二"論じる思考とは, もはや通常の  
 思考として取りあげられぬものであり, 逆説的に身体的  
 思考と言うべきものである。二の身体的思考は二がそれ  
 , 全ゆる知を用いて定義したあらゆる段をわれわれに与えて  
 くれるものである。

「生より養うる思考」ありいは身体的思考にあり  
る観察からヴァレリーは、詩的萌芽と分析的思考の萌芽  
との二側面を認める。詩的萌芽はあの詩的狀態の観察に  
あいて認められぬ。この未分化なはずの狀態が詩的と形  
容されぬのは、ふねがやがて詩の萌芽となり詩篇を生む  
とこの結果により、事後に *a posteriori* あいてであり、こ  
の結果は常に詩篇を成すとは限らぬとこの或る特殊な  
一狀態なのである。この一狀態が何らかの偶発事からは  
じまると生じ、その本性に従って特殊な発展をし、その  
ことにより、二人はしばらくの間、通常のもっとも複雑な  
心的体制から己れが遠ざかっていくことに気がつくが、や  
がて自らの周期が完了して再び自分の生と思考との間の  
かの通常な交換体制に戻るのだから。「この閉ざされた  
周期は、詩の一可能性をいかに刺激して、これに外的形  
態を与えぬ一行為の周期である」注 27 と言えどそれは  
この間に詩篇が作られるからである。もちろんこれは他の



詩的乃至藝術作品において事情は同じである。しかし  
 他の場合には、よく似た偶発事が、よく似た結果  
 を生じることが観察される。「例えば、理念 *idea* の突然の  
 接近、一つの類似が私を捉える。あるいは森の木の葉の  
 角笛の叫び声が耳をさばせ、そして山々の山の全  
 筋肉はこれに隠然と定位づけられ、葉の周りの空間の奥  
 の奥に一瞬に向って調整されることを覚える」註 28 こと  
 がある。この時は突然の知的感情の分析が自分を確証し  
 るのであり、この相にあるのは、やがて自らの思  
 考の習慣に合体するに至るある命題、以後の探求の方便  
 とするはずのあり定式が得られるのである。つまりこ  
 の特殊の一状態において、一偶発事がやがて詩的である  
 は分析的思考に成長する、同一の源からの萌芽が観察さ  
 れるのである。

また、この同一の源からの萌芽を観察すること  
 ことは、論理的推論においてこそ詩的通観とでも言

うべき一見正反對の活動が根がいてゐること；その詩人や芸術家において抽象し論理的推論がなされる一作品の構築、つまり己の詩的狀態の痕跡を後に残すことも出来ないこと、このことを確認するところである。「同一の自我 *le moi* はきわめて異なるさまざまの姿ととり、絶起的特化によって抽象家にも詩人にもなる。この特化はうねづね、絶對に無繫縛で、表面的に外的環境と一致した狀態、すなわちわれわれの存在の平均的状態、交換の無差別状態から一つの逸脱である。」注 29

これは外的環境もしくは外の事物において自らの内性を認め、自らの内性をあつかも外の事物の内として感じうる、あの視覚における見る者と見られる物との、内と外との交叉もしくは二重化のことであり、経験するとは、そもそも一平均状態の内と外への両側面への裂開であり、このことにより、物が見え、己が見られ、遂には逆説的に存在の平均状態、未分化の狀態が認め得るという

ことである。しかし、経験において語りうる、分化する自我 *le moi* とは、平均、無差別あるいは未分化の状態からの一つの逸脱であるということになる。

ヴァレリーの言う詩的状态とは、未分化な生の一特殊状态であり、外的もしくは内的とせず世界の一切が外觀は通常のままでありながらしかも全く別な様態で結び合ひ、音楽化され、互いに他によつて共鳴する、つまりは諧調的対応となつたのであつた。それはまさに新しい世界の發生状态であり、世界が世界となるこの特別な一瞬である。この状態はしかし、完全に不規則で、恒常ではなく、意志によらず脆弱で、それと獲得するものも偶有的であらば矢うのも偶然であり、いはば夢や夢想と酷似するものである。この状態は一詩人をつくるのに十分ではない。夢で宝物を見るだけでは、覚めて足もとに燃然たるその宝物を見出すことになうないように。詩人や芸術家が単に靈感のみにてよつて創作するのではないと

ヴァレリーが幾度も機会あり毎に強調するのその故である。『靈感を受けし人』とは観賞者が作家に授けり好意的附与に過ぎないといえヴァレリーは言う。この特殊状態と、その同じ状態の人為的合成、つまり創作とは、感覚と行動におけるが如き差異がある。この人為的合成は複雑であるが、それにより、一瞬時に産出せられる作品は、観賞者に初めのあの特別な状態を再び誘発し得るものあり、つまり世界のはじまりと到来させしものがある。この複雑な人為的合成においては、通常では詩と評置るもの正反対のものと考えられる抽象的思考が専ら働くのである。

この現象についてヴァレリーは次のように語る注  
30。彼が散歩に出かけるとき、一つの<sup>リズム</sup>律動に捉えられ、それが彼には我が身ならぬ異様な機能依用という印象を与えし。そこは今一つ別の律動が来り、最初のものに重なりしと結合した。この二つの律動の法則の間には、

或る種の横断関係が設定される。すなわち歩行する脚の  
 運動と、何か自分で吟ぐてゐる歌、あるいはむしろ彼を  
 方便として吟かれてゐる歌とを結合した。この合成はす  
 くす複雑となり、やがてそれは彼の通常の利用可能な  
 律動能力に従つて相応に産出し得るところ全くと凌駕し  
 た。つまり彼は音楽家ではなく音楽の技術を知らない。  
 この恩寵は人と間違ふことのどとが、レリーは考へる。な  
 ぜなら授け物をその彼は如何ともなし得なかつたのであ  
 るから。『アイ、フィオン』の構想は、オネガーという一  
 音楽家を得たはじめて音楽として実現し得たのであり、  
 が、レリー独りで、それは或る意味では不完全な文芸  
 的仮構に留まつたであらうように。しかしが、レリーは  
 續けて語る。しばらく経つと、かの幻惑は突如消滅し、  
 日常的現実には同歸する。そこでは彼は思ひもよらぬ作品の  
 胚胎と、その新生児が夢想のうちに飛び立つたのに気付  
 き、その驚きは次いで反眉に變じるのである。つまり

二二日は、歩行という身体的運動が彼として活潑な理念  
 idée の発生状態に保ちつつ、歩き方と思考との間にはある  
 交互性が成立していて、思考が歩みの早さを変えたり  
 逆に歩みの方が思考に刺激を与えていくのである。こ  
 のことについてヴァレリーは次のように考える。「歩行  
 中の心的産生物は、私の脳髄側で消費される或る全般的  
 興奮に於けるものに違いない。そしてこの興奮は、それ  
 に可能の範囲で己れを満足させ、己れを軽減するのであ  
 り、興奮が力動性を消散しさえすれば、それが理念であ  
 るうと回想であらうと上の空で口づかむ律動であらうと  
 、これにと、それはいづれでも良いのである。」注 31  
 この日の経験のヴァレリーにあって、この興奮が律動的  
 直観のうちには消滅し去るのであり、その直感には、いまだ級  
 の意識内で「自分は音楽を知らぬということを知る人」  
 が目覚めるうちに発展した。「自らが飛ぶことが出来  
 ぬことと知る人」は、飛ぶ愛を見て「人々の裡には未だ

現れて活動してゐることを同称であるとして、ヴァレリーは考へる。すなわち、「――を為すすべてを知ぬ人」とは、何か特定<sup>(他の)</sup>の二とを為す人物であつて、すなはち可能的人物ではない。反音楽家たる詩人ヴァレリーがさうである、かの反哲学者たるラッサルと試みたる『ユーパリノス』の建築家ソクラテスがさうである。「何かを為すことを夢想する人」は、いかにゆる可能的人物であつて、従つて全くと可能とする虚構の人物、普遍的人間である。

ヴァレリーにとつては、これは全ての二とが、彼の M - C - E 図式、すなわち「外的世界 *Monde extérieur*」、  
「われわれの身体 *notre Corps*」、  
「われわれの精神 *notre Esprit*」という三大可能力の間に行われしものである。ヴァレリーの現象記述にふいてはまず、外的環境 *milieu extérieur* と身体との二元的失調現象が注目されてゐる。身体とは、トルロ＝ポンティも指摘するやうに、それと反有の現象とすればすなはち外的であり、自らの皮膚の



の下の脳管に幾多の外的対象物が詰り、こゝろへと見  
 だりである。外的世界とわれわれの身体は同一側に所  
 するが故に外的律動が内的律動と重なり合う事になる。  
 外的律動は身体運動的律動であり、諸ものの外的環境に  
 規制されてゐるが、この外的なもののうちにわれわれは  
 内的なものと見出し、してはじめて内的律動を認めるこ  
 とになる。内的律動とは外的律動のいわば影もしくは  
 隈の如くであるものの、実はその内実であり、外的なも  
 のと表面にその裏として現われこくが如くである。こ  
 の構造はそのまゝ視覚の構造であり二と、二二では指  
 摘するのみに留めておこう。かくの如く二重化され表  
 裏組織が、精神の働き、つまり思考と利敵する二にな  
 るのである。超越が、身体・世界から分離して観照者的  
 精神、つまりいかに思考に委任されるのではない。精  
 神の働き、思考は、身体・世界に任まつき、律動の二重  
 性について、互いに交流し、交叉する二が認められて

11子<sub>1</sub>の2"あり。従って、 $\nabla^2 p$  レリー -  $a C \cdot E \cdot M$  図式は、

相互換的關係の図式と $\frac{1}{2}$ の収束はなす。ない。

ヴァレリーが観察した、この主たる特殊な興奮状態、つまり詩的状态のものを検討してみよう。先ずヴァレリーは、「突然、自分にのみかゝる一つの律動に従えられ」注32 それが歩行する身体的運動と、自ら吟じてゐる歌もしくは彼を方便として吟やかれゐる歌の律動、という二重化を招いたと言う。その割のところで、  
「……或いは一つの律動に付きまとわれ、  
いる自分を見出した。ひと時の間、私はこの側面的活動の半ばの意識しか持つたが、その後で、この律動は突然私の精神に非常に可感なものとなり、この律動は一種の強要をもつて私に迫ってきた。」そして、遂にそれが言表し得る諸要素、つまり音綴とか語とかを一つの身体として借りる二つに於て、それは我が世の二つに於て、今までの側面的もしくは非主題的活動が意識化もしくは主題化されるようになったり、やがて、

うれが詩句から詩篇へと成長したと言う注 33。またあ  
 る場合には、この F かつ F 無条件的打拍の代りに、音響性  
 や音色に F かつ一詩句が産出され、過飽和溶液中の一小  
 結晶の如く仰いで詩篇を成立させたと求べている注 34  
 。また別のあある場合にはも、と具体的に記述している  
 注 35。「詩篇『海辺の墓地』は或る律動にまつて私の  
 裡に始まつた。それは 4 音綴と 6 音綴に区切られ 10 音  
 綴のフランス詩句の律動である。」この形式に失立つ  
 律動の上に、浮動する語が次第に主題と限定しつつ、詩  
 人の労働にまつて詩篇が構築されるのである。また、  
 「他の詩篇『<sup>ロ</sup>アポロンの<sup>ティ</sup>巫女』は、8 音綴の詩句で、そ  
 の音楽性は自ずと成る一句によって最初に現われる」  
 のである。Pâle, profondément mordue, (色蒼ざめて、  
 咬傷ふかく、) 注 36。この詩句が、その前後に諸もろ  
 の詩句を背後的に前提としていく、詩人の作業はそれと  
 顕しだし、構築してゆくことである。これらの諸例に

みいて、一方では全く無条件の律動のそのバ登端であり、他方では一旋律、一音響、一詩句が、その感覚的形式を認知するにまつて、やはりあの初発的律動を喚起している。

ここに記述される経験の「その」の場合にみいては、まずはじめに、「突然の」「無条件の」あるいは「側面的」つまり非主題的（むしろ、意識化以前の）なあの律動が予感され、次に、身体的運動もしくは歌、吟きといて受肉化される律動が見出されている。しかしこれは、一特殊状態としか言いたくない、全くの現在であり、ヴァレリーはこれを詩的と形容するが事後の *apostrophie* のことであつた。やがてこの全くの現象たる受肉現象が自覚され、意識的に把握され、主題化されて、ある一つの詩的萌芽もしくは発生と云ひ得るようになる。そして受肉化して吟き、音、一詩句は、意識と感覚との交互的運用にまつて作品へと構築されてゆくのである。

。この場合にも、この突然の側面的、非主題的受容 *im-pression* からこの受容、そして主題化作用による意識的表出 *ex-pression* という周期は共通に認められる。この相異は、受容化されるものが、単なる律動、拍子もしくは吟詠の二つに分節化されたものであるか、あるいは自然に口をついて出る部分の分節化に伴う歌謡もしくは一語句であるかに為るかの違いである。

この現象記述は如何に解釈すべきとが出来るだろうか。ルードヴィッヒ・クラークス、『リズムの本質』  
注37では、律動 *Rhythmus* と拍子 *Takt* とが区別されて  
いる。律動とは、ギリシア語の *rheîn* (流れる) に由来し、  
不斷に持続するものを指示し、事物<sup>(Ding)</sup> 自身もその本  
質的に現象 *Erscheinung* の世界に属し、それ、現象するとは  
類似作用にあるのであるとする。つまり律動は、類似  
するものの *das Ähnliche* の昇帰であり、過ぎ去ったものの  
更新 *Erneuerung* であり、これは一般的生命現象である

。従つてこれは、分節化された系列に於いて、持続性と  
 区切ると二つの点、というよりも、点と点との間隙、持  
 続性のものである。つまり限界により単純に限定せられ  
 に事象というより、終始の限界がはきりしなゝ波動の  
 事象のどこを指すので、どこで区切りの系列が、波動  
 を分節するのではなく、波動に於ける方向の対立が分節  
 化を行う。従つてこれは、反省的思考によつて概念的に  
 把握し得ず、純粹に復的概念によつて支配される。直観  
 世界の指示 hinweisen に於る判断に頼るばかりではない。これ  
 に反して拍子とは、触れる、突く、叩くなどの意味する  
 tangere に由来し、樂器の弦と一称に叩くことを意味す  
 る。これは同一なるものの das Gleiche の反復であり、明確  
 に境界づけられたものの系列である。単調は均一間隔の  
 音系列が、聞き手によつて稱がもつた Gestalt、すなわち強  
 弱さまじりの拍子として響きとらえられるように、わんわん  
 が知覚する諸ものの拍子、たとえば2拍子などは、わん



われが生きるとしてある。しかし注意して打音の間隔  
 を確かめようとすると、うれまゝに知覚されてゐる拍子は  
 消え、「客観的基礎系列」が認知される。つまり単音的  
 系列は意識的精神的活動によつて収め聴きとり得ず、たと  
 へば「ト」の規則的系列がそれであるが、これは  
 生命の律動を否定する。しかし、L. クラークスは、こ  
 の律動の生命所属性と基準的拍子の精神所属性とは、体  
 験 *Leben* と意識 *Bewusstsein* に二分されるのではなく、「  
 どんな体験も意識的ではなく、どんな意識もまた体験  
 である」としてある（注38）とし、体験一般の無  
 意識性への洞察を行ふ。気分、情調 *stimmung* の変  
 化によつて体験は流れてゐるのだと仮定する。しかしわ  
 れわれにかゝっては、意識、無意識は絶続的交替として現  
 れるのではない。無意識は仮定するばかりなく現象す  
 るものである。L. クラークスは、無意識と生命の下  
 層であるとし、覚醒と睡眠という生命状態は、意識、無

意識ではなく、むしろ、覚醒に於いては無意識的体験に、  
 体験内容の回想能力が何れ加わるか、と考へる。とすれば、  
 睡眠は覚醒に於いて引き裂かれたものでなく、覚醒  
 の汲み上げと睡眠が絶えず一つの流<sup>り</sup>となつて流れてつづいて  
 いるのである。それは律動と拍子との権利上の予備的  
 立場、事実上では融合されたものである。つまり律動と拍  
 子のうねりには、互に強弱の度合が、互に他と補強し  
 合ふのである。「普通人は拍子といふのは恣意的な戯れと  
 混同してゐるが、そのために拍子と矢うに違ふ。そ  
 れと可能にするのは、彼らの内面的律動の豊富さである  
 。一方、逆に内面的律動が甚しく弱々しい時に拍子を保  
 持し、その拍子に於いて律動を保持するには、ある  
 べきリズム、拍子が必要とされる」注 39 のである。つ  
 まり、「精神が、いわば生命事象の道を遮断すると、そ  
 の遮断された生命事象のなかに平均値と超えた圧力を起  
 して、その圧力を精神が爲し得る」と云ふのである」注 40

うことである。この故にこそ、律動と拍子とは、實際的には統一的全体として現象するものであるが、分析的に考察すれば、その一側には規則づけられるべき境界を設定する精神の作業と、その他方には、陽音抑音、強弱交替などになり、その境界へと急ぎ急ぎなように感じられる経験とが見分けられることになる。現実の拍子に於いては、いわゆる拍子における精神から拍子の生命性、統一性としてこそ拍子の二重性が認められるのである。これとL・クラークスは、表現における生命と精神の表示する幾何学的場と称し、これを律動と拍子とは、互いに競争しつつ結合するものである。

L・クラークスによれば、基底と流れ続ける無意識的な律動と意識的に反省する基礎となる表層的な拍子とが対置せられてゐる。しかしこれは単純な対置ではない。なぜなら、表層の拍子において現象的には、知覚される Gestalt と反省する基礎となる、いわゆる認識的な単

純拍子系列とが区別されてゐるからである。L. クラウーゲス<sup>1)</sup>は、無意識と意識、睡眠と覚醒、つまり律動と拍子との相違を主に論じてゐてゐる。知覚に於ける無意識的浸透に<sup>2)</sup>は特殊の注意が向けられてゐるからである。L. クラウーゲスの言う生命的内容、律動と、知覚される Gestalt 化し<sup>3)</sup>た拍子とは表裏の関係である。そして、それぞれを両方に区分して個別に論じてゐる。その相互的關係を論ずることは難しい。しかし、L. クラウーゲスの意識層に於いて、このやうな発見的もしくは Gestalt 化し<sup>4)</sup>た拍子の知覚的表出と精神作用、了了した計測化可能な次元との相関を注目して見れば十分である。そうすれば、二つありて一、グッレリーの経験記述に認められる同一關係を見出すことになるのである。

以上の記述と分析に於いて、基底の普遍的な生命の律動と、意識的な拍子とが見えられ、その間

に意識化し、このある知覚的次元の発生もしくは萌芽とバ  
 見分けるのである。生命の律動は反省以前、事象であり、こ  
 れは純然として私と身体に外的世界にも均しく遍在して、  
 ることを意味する。或る拍子には、これを背景として、  
 自らの強度を次第に獲得し顕在化する。つまり拍子の発  
 生は、分析的には、全くの非主題的、側面的であり、な  
 ら、やがて私と身体、世界に新的律動感を強調するの  
 ように意識に迫り、この緊迫力がやがて一つの拍子系列  
 を産出させて、自ら主題化する。  
 この二つの事に注目しなされるべきである。つまり  
 り生命の四象とは「私」以前の非人称的次元の二つであ  
 り、これを私の主観の四象であると言うことは容易であ  
 る。しかし、むしろ私と身体がその二つの中に在る世界にあり  
 ぬく遍在するところと居えざるを得ないような生命の四象であ  
 り、従って拍子にありと主題化されるのは、私の内であ  
 ることは私の外つまりは事物の四であるとも言える。更

に、 $\gamma$ の内と外とは、実は固定の区分ではなく、何らか  
 の事後の意識の意向と契機によってしばらく固定さるゝの  
 であり、 $\gamma$ と相と換はるゝものがある。第2の実は、生  
 命の内実と称された $t$ の現象 $\gamma$ とは、 $\gamma$ の内実が表  
 面の顯示の外形相の下に現はるゝことである。無意識と  
 は意義上、現はるゝより反面的に隠はるゝより固定する  
 との不可能を暗示する。生命の内実と同様にあり。従  
 つて拍子とこの規則系列は、一般的には、知覚作用に基  
 づいて抽象されたものである、これは称するに感覚的形  
 態を取り得る。視覚の形態にない線の流れや色の調子  
 や形の律動が実際には知覚され、聴覚にないことも視像と文  
 字通り知覚するにとあり得る。

つまり、内的存在 $t$ の外存在 $\gamma$ の中にあり  
 2、しかるに外存在 $\gamma$ の外存在 $t$ の内存在 $\gamma$ と隠はるゝ  
 隠はるゝこと、この現象にない私（の身体）と物とが  
 交はれ、諸もの知覚形態が交代、交代するにと認め

345

い け ば な り ぬ べ



「ガッレリ」が認められている「感性の総体」による自発

的産出」と作品の製作との間の深奥な差異の問題となる

。というのは、この差異がその、その詩的萌芽と思

われる萌芽を分岐して生じさせている萌芽のその、つまり発

生いつつある萌芽をしくは知覚があり、それが「ガッレリ」

が認められるように、内裡の問題から通常の言語とは異なる

詩句が成立するときには必然的に介入すると考えられるを得

ない。「或る変改 modification, 変形 transformation」がある

。言い換えると、その感覚的形態と機能の裡に消滅

する言語が、通常の実用的抽象的使用という実用的体制

から、この感覚的形態が自らある効果によってこれを受け

入れさせ、欲求させ、反復させるという、こういう重要

性を帯びる詩的・字面的体制に移行する、その時に、その

「或る変改、変形」が介入しているからである。こ

の感覚的形態への注目、つまり言語のそのと注視する

とは、注視するものといふ他のものの上に浮か上らせる  
 ことであり、或る種の分離である。この分離とは、注視  
 するものと相互の諸関係にある。この諸関係は、拍子の  
 知覚に於ける如く、いさゝか割合に豊かに称量とし  
 て現象するものの、そのうちに、審美的な諸法則、結合  
 、包含、連絡、交叉等が認知されるので、印度音楽に於け  
 る楽器のうちに計量可能なものがある。従つて詩的宇宙を  
 実現させるためには、感覚 sensations と現象の行為 actes に  
 正確に対応させるもの、十分に定義された手段の完全  
 な一体系を所有してゐる技術者が必要であり、芸術家と  
 はよく似た人物のことである。これとすれば、詩的宇宙の  
 一要素は、これと云ふ一詩句や個別的楽音は、これだけで  
 して詩的宇宙の全体をよく喚起する。つまりこれらの  
 一箇の要素は、「一発端の感覚 sensation d'un commencement」  
 、「一世界の発端」を感ぜさせるものがある。画家のペレ  
 ットの色どりがさうであり、演奏直前に音譜を調べる管

音楽の諸もとの混和とこれ楽器の音色に「」の経験が  
 「」に指摘するところ。グァレリイは言う。「...新  
 しい秩序が予告する、諸君自身もそれを迎えるべく無意  
 識に自分と整へよう」とある、このように詩的宇宙は  
 、そのあらゆる関係と比例とを「」にわたる  
 裡に在るべきである。「あるかき塩の飽和溶液があるか  
 一結晶的宇宙が固まり始めるには、ごく小さい結晶の分子  
 的衝撃を待つ必要がある。かかる体系の結晶的現象  
 idee を待つ...と取之て言ひたいが。」註41  
 のようにその件制の美量性もしくは変形は、その発端 com-  
 mencement であり、この発端とは一世界の発端であり、  
 一つの結晶のなるとき詩句や旋律や形象は、つまり一理  
 念 idee は、このように発端と云ふところの「一世界」の微  
 象 emblème もしくは具現者の象徴である。  
 しかし言語は音楽より一更複雑である。聲音に満  
 ちる混和と、樂音が喚起する音楽的世界とが、截然と区

別されるように、日常的文章の混乱と不純性から詩的  
 言語が明確に区別される。一つの言辞にはそれが  
 存在状態が認められ、この言語の多数性は存在する「生  
 止り」のその多数性がある、それがレリ-は言ひ、その  
 言語的資料に組み込む詩人にと、これは、測り知れぬ困難  
 が待っているように思う。

このように詩人の努力とは何に存在するのであるか。  
 が、レリ-にと、この詩人とは、ある偶発事件から発  
 して隠れた変形を受け、人間であり、全般的に反応し得  
 る自分の通常の精神的、感覚的、運動的状态と離れ、そ  
 の裡に、一瞬間、詩句と産み出し、生き延びる体系が構成さ  
 れる。それとは、幼児は生後数ヶ月後に歩くこと、話す  
 ことを覚え、行動の二つの型を獲得する。このように幼  
 児は、両脚を用いることを覚え、やがて歩くのみで  
 なく、走、走り跳、走り下ることもあることを発見す  
 る。つまり幼児は己の四肢のゆえに一種の一次的効

用、つまり自分の運動定式の一般化を「發明」し、「發見」する。歩行の單調さには必ず舞踊は無限の創造と變化と形象を可能にする。同様に、話すことと覚える幼児はこれを実用的に使用するための「推理力」と手に入れ、振りまわるときにその魅力に「いさゝかの後描」と添ひ加ふ。その不思議と神秘の面に對する「いさゝかな話」と己れに縋り進む。二つして歩行と舞踊、散文と詩と「いさゝか」背後二形が區別される。二で、散文と詩、實用と詩との二体制が全く同一手段、材料と基礎にいて分岐するのである。使用と理解において自らを消滅する散文に比べて詩篇は対照的である。詩句はその音と律動の魅力に惹かれ縋り進む。詩篇はその生を終、それもたない。

▽  
己が死後を「廻り」、いさゝか自らがある、これに無際限に因らるるうちに詩はできている。詩は、己の形式の裡に己れを再現させようとするところ、この固有

性には、 $\alpha$ と識別される。詩はわめかれに、 $\beta$ は同一に  
 関連するようには断絶する。註 42 しかしこの繰り返  
 しは反復と更新の統合にある。詩篇は、拍子のようには意  
 識的な同一反復を誘うと共に、 $\beta$ を断絶は本質的に類似  
 的である、 $\alpha$ 、類似的とは互に間隔を置いて新しいものか  
 ら生じ、 $\beta$ には、 $\alpha$ が消滅し、新しい $\beta$ が類似  
 には、 $\alpha$ が停止し、消滅し $\alpha$ が更新されることを示す  
 。この故に、詩篇の断絶は、 $\beta$ の都度新しい $\alpha$ があり得る  
 こと、 $\beta$ は生命の連続性を認められるのである。

二二 散文の美的抽象的体制と詩的世界との間  
 と揺れる、グプセリ-の振子の比喻を検討してみよう。  
 これは相称の二空間と揺れる振子があり、その一方には  
 感覚の形態、他の方には表意の内容と結びついている。  
 詩的経験にある振子は二の二空間を生動する。さうし  
 て、形式と内容、音と意味、詩篇と詩的狀態との間に一  
 つの相称、下りつる重要性と細微と性能との相等性が感  
 じられ、これは散文の法則に相立する。というのが散文法  
 則とは、二の言語の二成分の同等性を命ずるのがあるか  
 らある。詩的機制つまり言葉により詩的状態產生の諸  
 条件の本質的原理は、グプセリ-にと、これは、表出 ex-  
 pression と受容 im-expression との間、諧調的交換 échange  
 harmonique である。このモデルは、より普遍的思考により  
 いくち拡張されて適用される。「二の詩的振子は、われ  
 らの感覚からある理念 idée ではない、感情 sensation であり



に赴き、感覚のある思い出と、その感覚を再生できると  
 うな潜在的行動のまへなる。上注43　しかしに感覚と  
 は本質的に現在であり、思考心像感情などの日常に幾  
 分不在の事物の産出である。つまり記憶が思考の条件に  
 あり、予見、欲求、計画や希望、愛慮の素描が、それら  
 の主要内容的活動である。思考はつまり不在とわれわれ  
 の裡に生きたる作業であり、その間われわれの身体  
 は休息状態にあり、思考は身体とは独立に、見たり行動  
 したり受たり所有する。つまり潜在的行動の幻覚とわ  
 れわれに与える作業である。グッレリーは彼の詩的振子  
 を、「声」と「思考」、「思考」と「声」、すなわち「  
 現前」と「不在」との間にはねると言う。そこで一篇  
 の価値は、音と意味との不可分性にあると結論さるるの  
 である。このまう詩人の作業は、一見では不可能事と  
 思える。一篇の結果とは、時として言葉の意義よりその  
 音の如く、方こそ多く信じられぬ巫女の呪文のまうの

である。

詩句を生み出す心的生活の特殊相とは、言葉の音と意味とが等しい重要性を帯び、ある種の保たれている相であり、音と意味とが分離すべきである内奥の結合の欲求、期待、可能性の要請など、さういふ、待望せしむる状態にある。この状態は、日常生活上の全中より必要と排除すべき、言語表記語の単純化、特殊化に反対する。この故に、食用習慣からと抽象的言語の要求からと排除され、通常では非常に稀な一状態なのである。この下うな内奥の改変により、詩句という詩的の一結晶、一断片が得られる。ここには存在しうるヴァレリーのあの貴重な要素の産出源が居るのである。

しかし次に、一詩篇、一作品が創り出されるには、人間の労作が必要である。この労作は、地中に散在する宝石の如き貴重な要素、諸断片を、さういふ「眠っている稠密の底から引き出し、寄せ集め、変改し、結

飾品に似せよう」註 44 のこと。この作業は知力あ  
 り創意がある。それは正しい推理と抽象的思考が必要  
 である。ここには、その不確実な仮構を計画、思考と、取り  
 集める材料とを保持する要素、断片もしくは材料との間に、  
 交換作用、つまりある構築の働きがある。ここには、  
 詩人は建築家である。「構築する」ということは、或る一  
 つの計画 project としくは或る一つの確定された視覚 vision  
 と、選り取り材料とをあいだに存在する。註 45  
 が、レリーフに、この真理は、言語体系に於いて伝達さ  
 れ表現されるといふ通常の考ええに於いてではない。そ  
 れはこの構築に於いて思考行為そのものと思考操作の裡  
 に平等の真理が求め得るのである。つまり詩人は、その  
 抽象的思考を、或る一つの哲学と持ち、それは彼の  
 詩人としての行為そのものの裡に実施されているのであ  
 る。ここには、レリーフの詩人、あり方は二種があ  
 る事が明らかとなる。つまり、この「詩神 Muse」と「偶然

a 反極実 から他の反極実へa 移行の時に、我に越えらるゝ  
 a の深淵なるであらう。グプーリリー a 経験の記述に於いて  
 ぬれぬれは、二 a 深淵に次ぎと現われべきものゝ注  
 目した。最初は一つの律動であらう。この律動は自らの  
 身体と要求するやうに一つの形態をとり、て現われしこ  
 とを要求した。このときすでにぬれぬれは純粋律動以外  
 のもの、拍子などとは別し反省の介入の可能性を認め  
 らるゝ。あるいは別の場合には一つ a 音楽性を  
 伴う一詩句が現われべき。これは純粋詩的断片 a 産出  
 であり、次いでこれは a 断片が、グプーリリー a 言う「  
 裝飾的規則作用」にまつて、詩人の思考の欲求と期待が  
 与えらる断片に提供する環境に投じられ、種物的増殖  
 と行ひ一作品を産み出す。これを今と通じて、活動の  
 開始から認められ可能な二元性が存する。つまり、「  
 何となくが自己を表現せんと欲し」、それ以外何となく  
 表現手段、つまり形式の一要素が己が原因と求め、詩人

Hasard」のあり贈り物と受けとり、かゝる負重な要素の産  
 出所としてのあり方と、ゆゑとては畏る建築家としての詩  
 人、つまり数々の反省、決定、驚歎、結合を爲す構築者  
 としてのあり方である。ここに於いて構築の謎は、如何  
 にして一瞬の例外的発鳴作品と誘発する作品を長「分吾  
 にして、この詩人は構築するのか、という、通常人がしばし  
 は靈感のゆきに帰属せしめられた創作の正かにあるのではな  
 い。それはむしろ、純然たる默契の連繋しかたの音と意  
 味との語に於ける二重性の協調の故、詩人のあり瞬間  
 に宿る靈敏力 *vertu*、つまり感覚と思考との間に隙子が揺  
 れる、この揺れりのための、換言すれば、感覚と思考との  
 間の運動の零度、知覚作用の零度にあると言ふことにはな  
 らない。

詩的隙子の原理、つまり感覚と思考の二面性は、  
 生命的持続の反復もしくは更新の反極である、ここに  
 於いて、例外的発鳴語則い、了成る作品の謎は、一つ

a 謎 a 領域内に一つの意味を自らに求める、その表現の  
 素描という二重性である。一は意味的であり、他は形  
 式的感覚的である。そして最後に問はねばならないの  
 は、構築する a と a 謎であり、その始まりであること  
 の貴重な要素、つまり純粋詩的断片もいくは理念 *idée* あり、  
 それに<sup>喚</sup>起される詩的宇宙の発端する a と a あり、  
 詩的宇宙とは何かという問である。

ここに構築について、そして詩的構築における  
 詩人と建築家の行為について、整理してみよう。いま  
 すでに示されたように、ガッレリーニにおける構築する  
 者、建築家とは、詩人における建築家である。この人物  
 は、自らと産出される純粋詩的断片と発端に、抽象的  
 思考による計画、構成に基づいて、これらの断片を組み  
 立ててゆく者である。逆の言い方をすれば、建築家は、  
 自ら構築し得るには足りないという断片と産出する者  
 でありなければならない。従ってこの意味ではやはり建築家は  
 詩人に含まれなければならない。これらの断片は、端点と  
 これらの材料の組に見えさせるのである。で、構築とはこ  
 の材料の組との間にこの断片を嵌め込み隠す  
 のである。結局、構築は材料の組み立てそのことであり  
 作品と作品との間に<sup>(純粋)</sup>詩的断片は、組み立てられて  
 ゆく材料と材料との間に隠されて存在するとも言える。こ



のようには純粋詩的断片は理念的断片であり、構築の始まりは、この理念的断片と見出すことにある。

構築の過程、形態は、グッレリーが言う「装飾的語則作用」に係わる。グッレリーの装飾 ornament という概念は、空虚に対応するものであり、可能なるものの代償であり、自由といわば完全に下ると共に自由を廃棄して下るものであり、知られる限り「最も古くからの表面と下之覆い人類の歴史の始まりほど古いものがある」注 46。

この装飾という語には、グッレリーは空間的諸形態のほか、言語としての原初的旋律、つまり音と意味の萌芽から結果する一切を考慮しているものがある。これは、「諸々の変種を含む空間上、時間上の有限な部分と做す」ことが出来、こうした変種はしばしば特性和帯びた認知の対象であることが多いが、しかしこの対象の意義や通常の用途は無視され、そこから秩序と対象相互の対応関係が存続することになる。結果はこの秩序に左右さ

れり。如果は裝飾の目的であり、こゝして作品は公衆に  
 感銘を与え、感動を湧かせるため、映像を呼ぶべき装飾  
 という性質を帯びるものとなる。註47　つまりこの  
 裝飾という概念は、他人の特殊の芸術に対するものの数  
 学的関係となる。~~すなわち~~ある効果を目的として選ばれた秩  
 序からなる諸対象は、他人の特殊の具体的特性から切  
 り離され、効果という側面から見て人々にはいかにそ  
 の特性が回復する。ゆえに、画家は紅事の間、事物  
 と色彩と<sup>看</sup>を、建築家は建築物各部と数的比例と寸法の  
 関係と看做す。こゝに、作品構築における抽象作用と思  
 考の広く余地がある。

絵画では、画家は一平面上に配置する繪具の塊の  
 境界線、厚さ、融合の度、対照などによって自己の表現に  
 役立てる。その取り扱<sup>770-</sup>った映像についての判断は、こゝに描か  
 れる事物に対するもののほかに、あるかじめるこゝに何物をも  
 認知せず、限定された面上の色彩が持つ斑點の同時

的現象は、 $\gamma$ ,  $\alpha$  相に、 $n$  の成分を一定の割合で、比例か

これより、仮定から仮定へと上昇してゆくことがあつた。

2" は 建 築 に 不 " 2" は ど " う 7" あり う か 注 48 9" p

レリ - に と、こ - 建築物 とは、何と云ふ文明全伴に等し

い の ん あり、自然と配置さる意味で、「都市 city」上と

獨或下子後雖在不在？取子。此此此此此此此此此此，子子之

a-部と783「変りや311諸駄通decor, 次々高31P奥行

乙是仁，見方仁，乙無限に受容する諸仁の乙4-7

の  $\alpha$  の上にある組織と、 $k, k', k'', c, s$  判読了了 =  $\alpha$

から始める。つまり建築物の普遍性を正しく評価するに

18 「都市 life」の觀念に依拠するとは、  
「鬼」

かを知りには無数の外観を想ひ起すことである。建築物

は静かにしてなう。「快樂とはつまり自分ばかりでなく

にIT、1. 建築物を部か、1780に72752ニと、んえず

他は、各部分が与えられて、 $\frac{1}{n}$ の割合で

受丁 3 月 10 日 8 時 30 分 7 分 3 秒 2 と 10 分。こゝこゝ 17 柱 崩れ 10 20 柱 2

奥行は流れ出し、階廊は滑り、幾千という視像、幾千  
 という協和が建築物から脱け去っていく。註 49  
 しかし、ヴァレリ-にと、建築物は空間のなかにある  
 。それは公衆の場所である。空間とは、われわれがそれと関  
 係するやいなや、空虚であることとそれと多数の任意の  
 建築物で満たされ、そして金銭の場合、必要に応じて小さく  
 するべきであるという形象の並置に過ぎない。それは  
 あるいは先験的觀念に由来する形象を排除してはじめて  
 見る一つの空虚に、われわれは、ある一つの水晶晶体の  
 いくつかの建築的断片を見出すのである、かの同じ裝飾的語  
 句の運用に従って、その水晶晶体の独自の仕方と論理によ  
 る二次の諸形態を誘発してゆくのである。われわれの  
 心の把握可能な程度に縮小され、ある一つの場 *milieu* の  
 構成要素を表わす。この場 *milieu* の特性は、その構成要  
 素によつて決定される。われわれはとゞまれば、この場  
 には、多数の構造のなかから選ばれる、その場を移動



らんとゆく。空間的構築において、ガッレリ-は、空間の  
数学に——いかに空間を、この「精神」の眼で見る全空間を  
貫ぬく線と見る力線、レオナルド・ダ・ヴィンチが認め  
た世界線の如きと——が建築的な仮設上の構築物とな  
るものかと考へてゐる。

構築における他と異なり、構成の問題は、その効果  
の問題であり、詩的效果は抽象的思考の助けになり、二分  
法の末に成るとしてその作品の効果である。しかし、  
芸術家にとって、成る一つの心像と作品の効果とは、これ  
人の精神の裡に表出しようとして試みるとき、その心像は文  
字や画面や語表の上に現はらぬやいなや色褪せ等々で  
しるうように思われる。このような表現上、困難はこれ  
は表現の可能性の無限、芸術家は絶望する。芸術家はこ  
れをなすところを知らぬものとガッレリ-は言う。こ  
れとて、創造の問題は語彙上の構築の他に、  
より深いものがあり、この構築の、そのとらえ方に見る

うに、感覚的相と思考的相との途中の間に存在する、  
 ものである。それは、  
 しう深遠である、  
 であるが、  
 であるが、  
 である。



× × ×

gaps - が示した感覚相と思考相との感覚的  
形態と意味的ゆえとの両反映質を往復する振子の比喻は  
、下では gaps - の詩的形態記述や L. クラウドス  
分析において見られる、示分化の七の手段は発生状態  
に及ぶ意識的分節化作用の関与であつて、この関係の  
始まりは現象的な純粋詩の断片もしくは理念であつて、  
。二つの問題が、感覚と思考との両面を含む知覚の問  
題にはかならずぬくことには指摘してある。こゝでは  
、この問題をタルド = ポンティ による知覚からの接近に  
よつて検討し通してみよう。

gaps - の振子のモデルは、タルド = ポンティ  
にある「感覚的なものとしての le sensible 」、の le sentant と le  
senti との関係として述べ通すことが出来る。 gaps -  
りにおいて、純粋な感覚つまり現象と純粋な思考つ  
まり現象に及ぶ不在（過去または未来）との両極の間

の浮動振中する現象の礎之印のぬきの手は不可知の  
 のとして記述されてゐる。ナルロ = ホンティに於いては  
 、この礎之印のぬきの手は不可知のものを真正面に見  
 えて、身体もしくは身体性として不動のものを大地の如  
 く基底にして、その上に浮動し交叉する私と事物、つまり  
 le sentant と le senti についで記述するのがある。それ  
 は「レリーがその上に留まり」とは出来ぬとしぬ深淵  
 のものについで記述がある。

私という同一身体の両手の一方が他方に触れよと  
 き、一方の手が他方の手を触知し他方の手は一方の手に  
 触れられよのがあるが、この関係は時に互に交互換す  
 る。このことは視覚に於いて聴覚に於いて現象する  
 。「つまり、触知される身体と触知する身体とは表と裏  
 のようであり、實によく言へば、唯一つの円周の行程の  
 二つの内弧のようなものであつて、それらは上の方から  
 は左から右へ移動し、下の方からは右から左へと移動す

るもの、結局は同一行程の二相に於ける唯一の運動に  
 はかならぬ。そこで触知する身体に「*le sensible*」と  
 全うが、その一部を「*le sensible*」と  
 全うの上、その世界の上で反響する。』注 50  
 より身体を世界へ入るに、主体を身体の外に置き、あ  
 りいは逆に世界と身体とを主体の外に置くのは積  
 年の偏見である指摘し、世界は身体とともに、「*le*  
*chair*」であるという。しかも「感覚がある」という  
 は、一つの感覚的なるもの *un sensible* が他の一切の感覚的  
 なるものとの間に、交渉に於て「即自の」一つの感覚的  
 なるもの *sensible en soi* が形成されることを示す。「即  
 自の感覚的なるもの」は、事実としてその身体に在りて  
 しての世界に在りて居る。いわば相対する二面の鏡像  
 の間に在りて居るに在りて居る何物か、その「*le*  
 」。これこそ「*le*」が、*le chair* と呼ぶのは、二つの「即  
 自の感覚的なるもの *sensible en soi*」の普遍性、「*le*」





性には居臨し、浸透していき、その者の皮膚の手前、存在の奥底まで及んでいく。従って、le Visible と l'Invisible との関係は、~~確立する~~ 確立する = 看の関係ではなく、感覚的因子の間に打つるその裏地 *doublure*、深さ *profondeur* の関係である。グプレリーの振子は、実は二つの外と内、Visible と Invisible との間を去来すると言うことはなされるのではない。

タルコ = ホンティは、フォルーストの音楽的理念、すなわちかのスワンの「小旋律 *la petite phrase*」にこころを語りつつ、これが物に及ぼす物の深さ、つまり l'invisible であるところの一つだといいつ。この小旋律は、その内裏をスワン本人のみならず、この旋律を聴く全ての人に伝達可能にしていく。一般的に、聴覚世界にとどまらず、視覚世界そのものの一部を経験する l'invisible の探索があるのである。この二つの諸理念が互いに語りかけ、互いにその論理と首尾一貫性、相互交叉、一致するところ、

この「調」の外観は、知られた「諸力」と「調法則」の  
 外観の姿である。調法則はわれわれの身体、感覚性  
 sensibilité にあつてのみ知られたものであつて、感覚を超  
 越した何物かではない。つまり理念とは一つの内的経験  
 の形であつて、この理念とこれとわれわれの心とを区別するは  
 ない。この形とある。しかし、この理念と「心」は  
 ある、われわれが「心」を手中に入れたうと近づくとつね  
 と遠ざかるのと感ぜざるを得ず、理念を明確化するにつ  
 てわれわれに理念の形とを区別するの形は、この形  
 と版の複製を区別するのみである。

フォルーストとスワンは、この旋律の本質、つまり  
 この意味をなす「douceur rétractée et frileuse (縮=まづ  
 寒バリの甘美さ)」を音楽の記譜法の間で扱ひてゐる。

である。これは、グッレリ-が指摘したように、この  
 旋律を単純な調性値をもつて過ぎぬ形態として扱つてい  
 るに過ぎず、これは自ら知覚してゐるその神秘的な全一



entité に取つてかわつていゝのである。「この子うな現  
 念にとつては、『暗闇』に覆われゝ存在にと、『見ゆか  
 け』の姿と下へ出現したものにと本質的である。この理念  
 が、『われわれの魂の侵入されるもの、勇氣と諸事と  
 する』の偉大な夜は虚空 vide である、『空無 néant』と  
 はない、という二つの保証とわれわれに与えてゐる。し  
 かし何から、これは a 全 - entités, 領域 domaines, 世界  
 mondes は、あの大きな夜の織りなし、いゝ群れに  
 みるゝとあり、いゝとこの大きな夜の、これは a 全  
 の現前を闇のなかで誰かの現前を感じてゐるかのうな  
 しと感じのうたが、この大きな夜の魂はこれの a 全  
 と、これは a 全の結ぶところにある le visible と a 交  
 渉に、これにめと獲得するものである。」「註解  
 が、シリ - a 言ひ<sup>ミル</sup>乳液の持つ秘密の黒さ、この  
 自らを通じることか近づき得ないうな、諸もこの理念と  
 は、それらの感覚的なるものの下方で二重にあり、い



と”あり。理念とは、この水準、この次元の”と”あり。  
 。従、この理念とは否定的 negative ”あり、あり”は限定  
 さる”不在 absence circonscrite ”あり、故に、”は”は  
 ”の所有として”な”た”あり、”、”は理念の”が”は  
 ”の所有として”の”である。メルロ＝ポンティは言  
 う。「ソナタを産出しそれくは演奏するのとは、それや  
 の当人ではない。演奏者は自らを、他人達はその演奏者  
 自身と、ソナタに任せる者と感ずる。演奏者を貫いて歌  
 い出たものがソナタであり、このソナタはあまりに突然に  
 叫び出すので、演奏者はそのソナタについてゆくために  
 『それの樂弓に罷つてゆくか収め』なす”の”あり  
 。」註 55 ”は”は”の身体諸部分を”ため、”は”と  
 と世界とを”ため””と””、概念化”の”凝集力  
 には、”、”は”は”理念的諸断片の”が””に固着する。  
 メルロ＝ポンティは、”の身体と”理念それくは物との関  
 係を問ひ、”の身体は”の”””なく、むしろ物、

世界を測る一計測者 *le mesurant* があり、 $\lambda = 1$  一つの理  
 念性 *idéarité* と認めなければならぬと言う。  
 理念とは常にほどこめかきやり通される記号と記号  
 との間 *ouverture*, つまり決して完了する事なくの  
 差異化 *différentiation* であり、それは、世界の肉 *le*  
*visible* における *le voyant* (見る者), *le voyant* にお  
 ける *le visible* との裂開 *déhiscence* であると同様であ  
 る。従って、諸もの言の配置が自らの上を開くことによる  
 意味が私の身体の上で反響するのだとも言える。た  
 ん - ポンティは「見る」と「語る」との相互換性を論じ  
 た後には、次のように言う。「要するに言葉 *parole*  
 が視覚世界、諸構造を変貌させ、自らが精神の眼差し、す  
 なわち *intuitus mentis* と何々とき、その無言の知覚作用  
*perception muette* [つまり視覚]と言葉との両方を支えて  
 いるのも、それとあかぬ肉の昇華 *sublimation de la chair*  
 するかのようにして理念のほとんど肉のともいうべき或

る現存 *existence* によって、自ら顕現するもの。それは  
やはり相互換性 *réversibilité* という根源的現象の同一  
の現象の靈的効力 *vertu* のおかげである。」注 56  
一つの文章を理解することとは自分の音響的存在の  
所かにその文章を充分に受け入れることにほかならず。  
その文章を *entendre* する（聴く＝理解する）ことであ  
る。ここでは、肉身的な「即自の感覺的なるもの」の裂開  
としての感覺する者 *le sentant* と感覺的なるもの *le*  
*sensible* が、相互に交代すること、つまりヴァレリーの  
振子の振巾そのものがもっとも根源的現象の靈的効力  
とされているのである。理解しなければならぬのは、  
感覺的形態と意味的内実、または視覚と言葉、感覺と思  
考との一方から他方への関係、つまり弁証法的転倒があ  
るということ、または両者を集めて一つの綜合に到達し  
なければならぬということ、それではない。理解しな  
ければならぬのは、それらが理念性に基づいた振子の

振巾の二反極性そのもの——メルロ＝ポンティの言う「  
究極的真理にほかならぬ相互換性」——の二つの様相だ  
と言うことになる。

ここに到つてわれわれは最後の問いを問わねばならぬ。かの純粹詩的断片がわれわれの感覚によつて知覚され、受肉するやいなや忽ち開かれる詩的世界、つまり詩的作品が開く宇宙とは何であるかを問ふことである。この問いは、必然的に宇宙の生成もしくは宇宙の始まりを問ふ、宇宙創成説 cosmogonic 的問いである。前節までに検討されたところの理念および理念性がすでにこの宇宙の発生そのものであるが、ここでは再びヴァレリーの推論に従つてこの問いを検討してみよう。

自らの詩作によつてヴァレリーが目指したのは、詩的作品の構築の歡びそのものと歌ふことであつた。それは、つまり詩的宇宙を開くその一瞬を自ら歌いつつ、自らもまたそのやうな宇宙を開くべき一詩篇と成るといふ累乘的構造をつくる。それは自覺的構築であり、この宇宙を開くことへの問いが詩作においてしか成立しない



ことの確認でもあった。ヴァレリーの詩が「宇宙的詩」  
 と言われるのはこの故である。言うまでもなくそれは  
 クレティウス（紀元前94年頃－55年）の哲学的教訓  
 詩 DE NATURA RERVM（『物性論』）のように、抽象的諸  
 概念を伝達するために利用された詩ではない。むしろ  
 「概念を伝えるに回ける注意が歌を伝える注意と相競わ  
 ぬようにすることではできぬ」注 57 からである。それは  
 知性を主題とするものの、完全な「詩」ではない。た  
 らず、ヴァレリーによれば、フランス精神の諸活動のい  
 ずれもが有する自主性に対してきわめて敏感であり、そ  
 れらの混用を必要とする仕事を好まないし、「歌ではない  
 べきことを歌うのが不得手」であると考えた。つまり  
 ヴァレリーの宇宙的詩とは、「感覚と知性の世界を包含  
 する大規模な簡潔で高尚な作品」注 58 なのである。

宇宙とは常識的には事物の総体であり、ここでの  
 問いは、この事物の総体とは何か、その総体は如何にレ

て生じたのか、その来歴を問題にすることである。それは  
 極く単純に、われわれの眼前にある諸事物以前、「つ  
 まり光以前に何が在ったのか、それを見出せうと欲する  
 ことであり、あるいは、われわれの諸知識の或る特別の  
 組み合わせがそれら諸事物以前にあつて、そのような知識  
 の組み合わせが、諸事物の源泉であり世界であり体系と、  
 われ自身にほかならぬ諸事物の創始者とを出現させ得る  
 かどうかを試してみることである。」注 59 これらの間  
 には、言語を扱う文芸、物質的材料を用いる諸芸術や技  
 術、あるいは科学の各領域で均しく同えるのである。文  
 芸においては、永遠性の沈黙を破る無限に権威ある一つ  
 の「声」——やがてわれわれが聞くその最初の叫びが虚  
 空に伝播し「言葉 Parole」が諸本質にその経歴を開く——  
 一、諸芸術や技術においては一種の豊富な成分の泥——  
 この泥の闇の底かにやがて造物主がかの純粹詩的諸断片  
 を見出す——、科学においては科学の対象の最古の形態

これらに向われらるであらう。しかし一般的に事物の起源の思索は、すべてそれら「事物の現状を巡る夢想であり、現実の一種の衰頹であり、あるがままの世界について試みられる改変」注 60 行のである。

あの沈黙の永遠性のうちに生じる「声」以前について、虚無 néant という理念が必要ならば、「その一つの虚無という理念そのものがやはり虚無であり」注 61 「虚無」と名指して言うからにはそれはすでに「有」として扱われている。「虚無 néant の理念は、……すでに何物かであり、精神が完全な闇と沈黙に自己を擬しているのである。……そして私は、あらゆる心像がまったく危殆に一時的にしか排除されていないあの不在状態 absence と、あの外観上の無性 nullité とを私が自ら意識している行為によって維持するため、私がそこにいて私の意志を働かせているのを感じ、その意味で私は振くてはならぬ存在行のである。……しかしそれはす

でに一つの心象であり一つの行為であって、私は一時的に便宜上私自身を指して「虚無 Néant」と呼ぶに過ぎない」注 62 ののである。

あるいはまた、創造に先立つ一つの極度の無秩序 *désordre* を起源に置くことが出来るだろうか。もしそれが可能であるとすれば、太初の一の無秩序は無限の無秩序でなければならず、それはわれわれの想像を絶するのであり、そのようなものをわれわれは考えることも定義することも出来ない。つまり徹底的な無秩序から世界を掘き出すことは出来ず、混沌が完璧であればわれわれはそれに手を付けることは出来ないのである。

最近の形態もしくは絶対的は「始まり commencement」はどうであらうか。全ゆる始まりとは、本来的に偶然の一致 *coincidence* でなければならず、この場合、すべて *tout* と全くの空無 *rien* との何らかの接触が想定されなければならぬ。「始まり」について考えよう

とすれば、その「始まり」とは既に結果であり、「あらゆる始まりはすでに何物かを終了する」注63 ののであるから。従って絶対的な「始まり」は必然的に一つの神話 mythe としてしか考えらるゝとは出来ないとヴァレリーは推論する。

そこで、われわれが「宇宙 univers」と呼び、それが始まるのを見ようと欲するあの「全-Tout」といふ理念が特に必要となる。しかしわれわれは通常これを何物かであると漠然と考え、かく想像する何物かを「全-」と呼んでいる。この「全-」は一切の事物と同様に、いつか始まったのであり、「全体の始まりがその部分の始まりよりもずっと奇異で荘嚴であるに相違なく、それを知ることが何かに重要だと信じ込んでいる」注64 ののである。このような全体性やその起源は、われわれが作りあげる偶像であり、その根拠となる自然の物体の統一の認識も、われわれが自らの身体について持つ統一感

に基づいてゐるのである。このような偶象的統一が、われわれが有する幼稚で原始的な宇宙という理念、つまり自然的で散文的な観念であるとヴァレリーは考える。

この「統一」を想定するための根拠となる統一感とは、視覚の統一作用にほかならない。ヴァレリーは視覚による統一作用によって何らかの意味で時間の差を消滅させるので、事物の総体についての明確で直截な観念を持ちうるのだとヴァレリーは言う。見られる諸事物の外観とその内実、奥行き、つまりそれらにおいて見られるところの「私」自身の内実とは、メルロ＝ポンティが言うように、表裏の膜であって、視覚を働かせることはいわば「私を私の視覚の中に閉じ込めるのであり、私の眼に映じる眺めの多様性はそれらを対象とする私の意識によって統一されているのだ」注65 と言うことも出来るのである。このようにして時間的差が認められぬ一つの球圏が「私」の存在に付き纏うかのようなようであり、こ

の球圏が「私」と共に移動し、その内容は際限なく変化  
 するが、それが蒙り得るあらゆる変換によって、その充実  
 が常に保證されている。この球圏から「私」は逃れ出す  
 ことは出来ず、「私」は「私」の身体が行う視覚的操作  
 運動に取りまかれています。そのため「私」は常に同じ中  
 心の位置に連れ戻される。「このようにして私が見るの  
 は一つの全一であり、私がそれをも一つの『全一』と言う  
 のは、それが何らかの意味で私に見るという能力を有す  
 とどこまでも働かしめられるからである。私はいかかる一元的  
 形態 *forme d'un seul tenant* と私の周囲の事物のいかかる並  
 置照合とにおいてしか、何物とも見ることができない。  
 そして他のいかかる感覚もこの囲いの中で或る何処かと  
 必ず連絡するのであり、その中心は思索し、自分自身に  
 託し掛ける」注66 (傍点筆存) ののである。

ある一瞬に視ることが出来る全てが「私」に示す  
 あの統一性、そこに視られる奥行や事物の形や色の相互



關係の総体が「私は自らの感覚のまわりに在ると信じ  
 るものの、その感覚によつて隠されかつ顕れにされる  
 この全体的宇宙についての最初の理念、モデル、つま  
 り萌芽の如きものを私に伝達するのである。」注67  
 ここでヴァレリーは、一切の可能の事物の裏に無数の「隠  
 れた巨大な体系」が、「私」の持続の現実的 *actuel* で  
 感覚的 *sensible* な要素の一つ一つを更え、貫き、増い  
 吸収するのであり、またそれらの要素が存在し消滅す  
 るように圧迫するのもこの隠れた体系作用によると思え  
 ざるを得ないのである。

この一瞬の宇宙的萌芽から完全な、絶対的な宇宙  
 に転じることはどのようにして可能となるのであろうか  
 。一方では一切を容認し、一切が可能であり、一切を表  
 現するし、また一方ではわけわけの知的操作の下に把握  
 可能な形象を構想し構築することによってわけわけに可能とな  
 るのであろうか。知的能力と可能的一切とを比較すれば

既に述べた諸ものの困難が直ちに明るみになる。「何物とも対立せず、何物をも包含せず、何物にも似ていないものの概念は如何にして得られるのか。もし何物かに似てゐるならば、それは一切ではない。またそれが何物にも似ていないとすれば……」注68 それは何であらうか。それは一切を限定するが自らは何物にも限定されない何かと言うほかはない。「宇宙」とは直観の対象とはならないように、それはまた論理をも超越しているのであると言うほかはない。この意味で「宇宙」とは神話的表現に過ぎないのであって、それについては全く不規則に、何らの連絡もなく独立的に思考するほかはない。ヴァレリーは、「そして宇宙の起源については、——始めに「伝説的神話」があったのである。そこには常に「伝説的神話」しかないのである Au commencement était la Table. Elle y serait toujours」注69 と結論する。

このようにして、ヴァレリーの詩は宇宙的始まり

を歌う詩という意味で真に宇宙的詩である。ヴァレリー  
 の多くの詩篇が、古代ギリシア神話に題材を得ているの  
 は、単なる古典偏愛の故に留まらない。そして自らの作  
 品が宇宙的次元を獲得するための方便であり、その獲得  
 方法の象徴的暗示であり、また詩的飛見、つまり宇宙的  
 萌芽の神話的な内奥の受肉でもありうる。ヴァレリーに  
 おいては構築することが常に中心問題であるが、その構  
 築はかくのごとく創成もしくは生成の問題に通じている  
 のである。構築する者は、自らの非思考するものを言葉以  
 前の沈黙の声をそのすま裏地として隠しつつ非構築し、  
 その表地によって構築する。これは、「発明家が己れの  
 発明についてそれが有する弱点を知りつくし必然的にそ  
 の美点の全てを強調してその欠点を隠す」ごとくであり  
 、  
 「われわれに不確実性ごとくを納得させようとする者は  
 常に誠実さと沈黙とを併用してきり」注70 ごとくであ  
 る。

構築・生成を軸に、構築する者と<sup>ポルプス</sup>造物主との交叉、構築される物と構築する者つまり感覚される物 *le senti* と感受する者 *le sentant* との相互換性があるのだということになる。存在するもの一切、つまり存在するものの存在性を問うこと *le to être* は、ほかならぬ存在者としてこのわれわれが立てる問いであって、したがってそれは超克されることではなく、究極的答はない。それは尽きることのない問いかけである。それはまた、偶然の例外的の一瞬を視る視像 *vision* を語ろうとすることでもあらうが、そもそもそれはいかなる言葉で語られるのか。それは「始まり」の神話を歌う詩によって、語りつつ語られないことによつてのみ可能なのである。この故に詩的感覚はわれわれを究極的真理に導くのだと言うことも出来たのである。

## 注記

1. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 61 ~ 62
2. *Histoire d'Amphion*, (PL. II, p. 1297)
3. *Paradoxe sur l'architecte*, (PL. II, notes, p. 1405)
4. "Cantique des Colonnes", *Charmes*, (PL. I, pp. 116 ~ 120).
- Amphion, *mélodrama*, (PL. I, pp. 166 ~ 181)
5. 『群柱頌』, ヴァレリー全集 オ1巻 pp. 142 f., 筑摩書房, 1977
6. 『柱列のうた』, 森田慶一評論集1, pp. 23 ~ 27, 彰人社, 1957
7. *Pensée abstraite*, (PL. I, p. 1330)
8. 金数については、ヴァレリー全集上掲書 p. 116 の鈴木信太郎訳注による。
9. *Histoire d'Amphion*, (PL. II, pp. 1297 ~ )

10. ibid., (PL. II, p. 1280).

11. ibid., (PL. II, p. 1281).

12. ibid., (PL. II, p. 1282).

13. ibid., (PL. II, p. 1281).

14. Poésie pure, notes pour une conférence,

Mémoire du poète, (PL. I, p. 1463).

15. ibid., (PL. I, p. 1459).

16. ibid., (PL. I, p. 1460).

17. ibid., (PL. I, p. 1463).

18. ibid.

19. ibid., (PL. I, p. 1457).

20. Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, pp. 69 ~ 71.

21. Poésie pure, (PL. I, p. 1463).

22. Merleau-Ponty, op. cit., p. 70.

23. Theodre F. Geraets, Vers une nouvelle  
philosophie transcendantale, pp. 182 ~ 187,

Martinus Nijhoff, La Haye, 1971.

24. Poésie et pensée abstraite, (PL. I, p. 1317).

25. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible,

pp. 209 ~ 210, Gallimard, Paris, 1964.

26. Merleau-Ponty, op. cit., p. 55.

27. Poésie et pensée abstraite, (PL. I, p. 1319).

28. ibid., (PL. I, p. 1319).

29. ibid., (PL. I, p. 1320).

30. ibid., (PL. I, p. 1322).

31. ibid., (PL. I, p. 1323).

32. ibid., (PL. I, p. 1322).

33. Création artistique, op. cit., p. 300.

34. ibid., p. 301.

35. Poésie et pensée abstraite, (PL. I, pp. 1338~9).

36. "Pythie", Charmes のオウゴン詩目。 (PL. I, p. 130).



37. Ludwig Klages, Vom Wesen des Rhythmus,  
Verlag, Gropengiesser, Zürich, Leipzig,  
1944, 『リズムの本質』 (杉浦実訳),  
みすず書房, 1971.
38. ibid. (杉浦実訳), p. 45.
39. ibid., p. 88.
40. ibid., p. 90.
41. Poésie et pensée abstraite, (PL. I, p. 1327).
42. ibid., (PL. I, p. 1331).
43. ibid., (PL. I, p. 1332).
44. ibid., (PL. I, p. 1334).
45. Introduction à la méthode de Léonard de  
Vinci, (PL. I, p. 1182).
46. ibid., (PL. I, p. 1184).
47. ibid., (PL. I, p. 1185).
48. ibid., (PL. I, pp. 1188f).

49. ibid., (PL. I, pp. 1189 ~ 1190)

50. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible,

op. cit., p. 182.

51. ibid., p. 184.

52. ibid., p. 195.

53. ibid.

54. ibid., p. 197.

55. ibid., p. 199.

56. ibid., p. 203.

57. Poésie et pensée abstraite, (PL. I, p. 1335)

58. Au sujet d'Eurêka, (PL. I, p. 857)

59. ibid., (PL. I, p. 862)

60. ibid., (PL. I, p. 863)

61. ibid.

62. ibid.

63. ibid., (PL. I, p. 864)

64. ibid.

65. ibid.

66. ibid., (PL. I, p. 865).

67. ibid.

68. ibid., (PL. I, p. 866).

69. ibid., (PL. I, p. 867).

70. ibid., (PL. I, p. 858).

[illegible]

[illegible]

